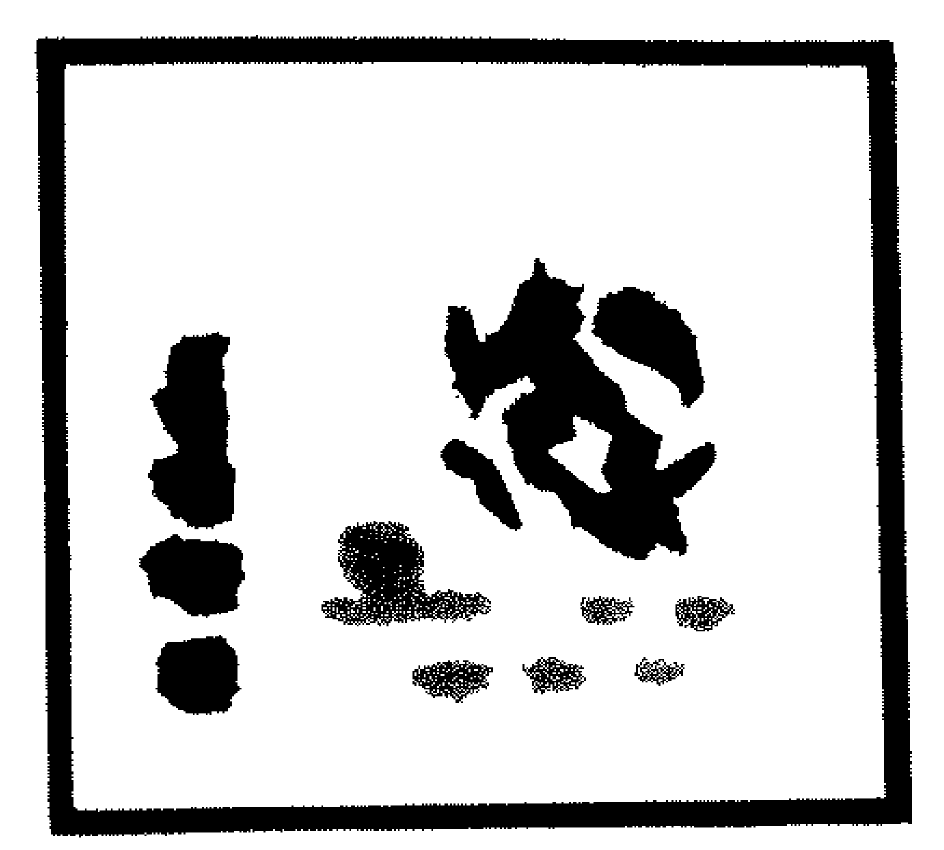
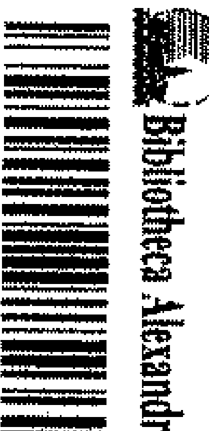
أدونيس



الشِّعريّة العربيّة



دار الآداب

أدونيس

الشعرية العربية

محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس ، باريس، أيار ١٩٨٤)

دار الآداب - بيروت

الطبعة الأولى ١٩٨٥
الطبعة الثانية ١٩٨٩

مقدمة
وحدة الإبداع الشعري

بقلم إيف بونفوا

الدروس الأربعة التي يتألف منها هذا الكتاب أُلقيت في أيار ١٩٨٤ ، في الكولّيج دو فرانس ، بدعوةٍ من جمعية أساتذتها .

إن قبول شاعر من كبار شعراء اللغة العربية المعاصرة ، أن يعرض بلغتنا الملامحَ الأكثر أهمّيةً في الشعرية التي يرثها ، إنما هو شرفٌ لثقافتنا وهو ما يجب أوّلاً أن نشير إليه . يمتلك أدونيس الفرنسية بشكلٍ كامل ، إضافة إلى أنّه اليومَ ، مثالٌ عن مثقفي العالم العربي والإسلامي ، الذين يجدون معنى وقيمةً في أن يفصحوا عن أنفسهم عند الحاجة بلغةِ شاطىءٍ آخر . وهو إذْ يَتّجه في نتاجه الخاصّ نحو المستقبل ، يشجّعنا لنفكّر بأن التّبادل القديم يمكن شيئاً فشيئاً أن يتجاوزَ التنافر والخلاف . لقد تمّت إسهاماتٌ متبادلة كثيرة بين أطراف المتوسّط المتعددة وتجاربُ مشتركة كثيرة تولدت عنها ، من الفلسفة إلى الهندسة ، إلى الشعر ، أعمالٌ كثيرة ، وقيمٌ كثيرة لا تزال تحتفظ بفرادتها . تحَدّث أدونيس في الصّرح الذي علّمَ فيه ، منذ فترة غير بعيدة ، لويس ماسينيون وجاك بيرك ؛ وترجم الشعر العربي وحلّل هنا في المكان نفسه .

يعرف إذن، هذا الشاعر، كما أعتقد، إلى أيّ مدى كان بعض الفرنسيين مهتمين بحضارةٍ تفهم بشكلٍ أفضل ممّا في اللّغات الغربية، مَوْضِعَ اللاّزمنيّ، اللاّمحدود ـ المطلق ـ في الحياة.

لن أحاول في هذه الأسطر، التي لا تريد أن تكون إلا ترحيباً وشكراً، أن أفسر الصفحات التي تليها. في هذه المقدمة الجديدة عن الشعرية سيجد القارىء عرضاً شديدَ الوضوح لفكرٍ ووقائع لم نكن نعرف عنها إلا أشياء قليلة، وقد تعلّمت منها الكثير بحيث أنني لا أدعي إضافة أيّ شيء.

سأكتفي بالإشارة إلى أنَّ ما نتعلّمه أيضاً، بقراءة أدونيس هو أننا نُحسن فَهم تراثنا الشعريّ الخاص، من العصر الوسيط حتى السريالية التي مهدت له كما يبدو نصوصٌ قديمة العهد في أرض الإسلام. وسأسجّل أن تأملات أدونيس تبرهن، مرّةً أخرى، على وَحدة الإبداع الشعري عبر العصور، على الأقل في هذا الحقل الثقافي الواسع الذي شَهِدَ سابقاً الحوار بين الفلسفة اليونانية والحق الروماني وأديانِ الكتاب. يقول أدونيس ان الشاعر قبل الإسلام كان يقول ما يَعرفه الذين يصغون إليه: «كان يقول عاداتهم وتقاليدهم، مآثِرَهم وحروبهم، انتصاراتهم وهزائمهم». إلا أنّ قبول كلامه كان يزداد بقدر ما تكون طريقته في القول «جديدة وشخصية». أعندنا في مجتمعاتنا سواء في الشرق أو الغرب، عصرٌ قديم كانت فيه وظيفة الشعر مجرَّد القول الجيد، وعصرٌ آخر بعده، حديثٌ، عارض فيه الشاعر بكلامه، بكلامه المختلف، التَجربة المشتركة؟ كلاّ، لم يتوقّف الكوني والخصوصي عن التّفاعل أبداً، في الشعر الذي يحدّده هذا التفاعل نفسه. الشاعر هو من

يؤكد أنّ الحالات الكونية للوجود كما يفهمها المجتمع ليست هذا الواقع، هذا السبب التمجيديّ إلاّ بقدْرٍ ما تحتضنُ رغبةَ الفرد وحساسيته، وقد تَسامَتْ بهما، لكن دون أن تخونَهما.

الفرق الحقيقيّ الوحيد، بين لحظات الأصل الكبرى وعصرنا الأخير، هو أنّ هذا الاتفاق سابقا، هذا الوعيَ لهويّة الجزء والكل، أمْكنَ أن ينتشر بسرعة، كمثل النار، من طرفٍ إلى طرفٍ في قصة حربية أو حكاية حب، بفضل الكلمات التي كان يربط فيما بينها تقاربٌ عميق، في حين أنّ الوحدة لم تعد تَبينُ اليوم إلا بأشكال خاطفة، في نهاية تيهٍ طويل لمن يكتب في الشكّ والوحدة ـ المكانين اللّذين لا تُمثّلُ فيهما الكلماتُ له، من بعيد، إلاّ كمثل جَبَلٍ في الصحراء، ملوّنٍ بالأرض المحيطةِ به ومنفصلٍ عنها في آن، بفعل انعكاسات ضوءٍ حادٍّ على مَغيضات الحلم المالحة. لكن لهذه اللحظات المعنى نفسُه لديموماتِ الأمس: يَبقى الشّعر هو ما يُوحِّد، ما يريد أن يوحِّد.

ليكن عمل أدونيس الشعري هذا ـ هذا التقديم الذي بدأه لشعرية العالم العربي ـ ليكن عملَ وحْدةٍ، من جديد. فمحاضرات ١٩٨٤، مضافةً إلى شعره الذي كان يهجس به أصدقاؤه الفرنسيون منذ زمن طويل، لكن الذي لم تكشفه التّرجمات بشكل كاملٍ إلا في فترة متأخرة، عَمّقت حضورَ صوتٍ كبير بيننا، وَوطَّنَتْهُ بشكلٍ أفضل. وأتمنّى أن تستجيب مواهبُ، في بلادنا، لهذه الدعوة من أجل أن تُترجم، على سبيل المثال، النّصوص التي ذكرها أدونيس، ومن أجل التأمل، انطلاقاً منه، في معناها. كلّ ثقافة

جزيرةً، ونجهل في الأغلب، لانْهماكِنا بالكمّ المضطرب للوثائق المرئيّة، الأشكال الأكثر تقدّماً في فكر المناطق الأخرى من العالم وشعرها. أمّا عن «زمننا الجديد» الذي يستغويه اكتشافُ عملِ اللغة، فهو يتنكّر لخاصّية الكلام، المرتبطة بالمشاركة، باللحظة المَعيشَةِ: نحسّ أنه في حالة نسيانٍ لحقّ الشعر، مما سيكون فاجعاً بالتأكيد. ها هما سببان في غايـة الإلحاح لكي نتمنّى، كما أفعل هنا، أن تكون لهذا الكتاب ذي الحجم الصغير، لكن ذو الأهمية الكبيرة، قيمةُ البداية. لن نقدر أن نشكر أدونيس بشكلٍ أفضل إلاّ بأن نوسّع في فرنسا دراسة آداب اللغة العربية والتأمل في الشعر كما هو: فهو ليس تسليةً، ولا مادّة للعلم، بل تنفّس المجتمع في أجياله المتتابعه، أعني حَظّه، حَظّه الحقيقي الوحيد، في البقاء.

ايف بونفوا YVES BONNEFOY شاعر وناقد كبير وأستاذ كرسي الشعر في الكوليج دو فرانس. وهذه ترجمة عربية لمقدمتـه للطبعة الفرنسية من هذا الكتاب وعنوانه الكامل هو:
(Introduction à la poetique arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Avant - Propos d'Yves Bonnefoy (Editions Sindbad, Paris 1985)'
Sindbadù Paris 1985).

محتوى الكتاب

الصفحة

الشعريّة والشفوية الجاهلية

ـ ١ ـ

أستخدم عبارة الشفويّة لأشير، من ناحيةٍ، إلى أنّ الأصل الشعريّ العربيّ في الجاهليّة، نشأ شفوياً ضمن ثقافةٍ صوتيّة - سَماعيّة؛ وإلى أنّه، من جهةٍ ثانيةٍ، لم يصل إلينا محفوظاً في كتابٍ جاهليّ، بل وصل «مدوّناً» في الذّاكرة، عبر الرّواية؛ ولكي أفحص، من ناحية ثالثة، خصائص الشفويّة الشعريّة الجاهليّة ومدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربيّة في العصور اللاّحقة، وبخاصّةٍ، على جماليّتها.

ـ ٢ ـ

ولد الشعر الجاهليّ نشيداً، أعني أنه نشأ مسموعاً لا مقروءاً، غناءً لا كتابة. كان الصّوت في هذا الشعر بمثابة النَّسَم الحيّ، وكان موسيقى جسديّة. كان الكلام وشيئاً آخر يتجاوزُ الكلام. فهو ينقل الكلامَ وما يعجز عن نقله الكلام، وبخاصّةٍ المكتوب. وفي هذا ما يدلّ على عمق العلاقة وغناها وتعقّدها بين الصّوت والكلام، وبين الشاعر وصوته. إنها علاقةٌ بين فَرْديّة الذات التي يتعذّر الكشف عن أعماقها، وحضور الصوت الذي يتعذّر تحديده. حين نسمع الكلام

نشيداً ، لا نسمع الحروف وحدها ، وإنّما نسمع كذلك ، الكيان الذي ينطق بها ، ـ نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الرّوح . وليس الدّالُّ هنا ، في الكلمة بذاتها معزولةً ، بل في الكلمة مقرونةً بالصّوت ، في الكلمة ـ الموسيقى ، الكلمة ـ النّشيد . وهو هنا ، ليس مجرّدَ إشارةٍ إلى دلالةٍ ما ، وإنما هو طاقةٌ متعدّدة الإشارات . إنه الذات وقد تحوّلت إلى كلامٍ ـ غناء . إنه الحياةُ ـ لغةً ، أو في شكلٍ لغويّ . ومن هنا التوافُقُ العميق بين قيم الكلام الصّوتيّة في الشعر الجاهلي ، ومضموناتِه العاطفيّة والانفعاليّة .

ـ ٣ ـ

بدئياً ، تفترض الشفويّة السّماع . فالصّوت يَسْتدعي الأذن ، أوّلاً . ولهذا كان للشفويّة فنٌّ خاصٌّ في القول الشعريّ ، لا يقومُ في المعبَّر عنه ، بل في طريقة التعبير . خصوصاً أن الشاعر الجاهلي كان يقول ، إجمالاً ، ما يعرفه السامع مسبقاً : كان يقول عاداته وتقاليده ، حروبه ومآثره ، انتصاراته وانهزاماته . وفي هذا ما يوضح كيف أنّ فرادة الشاعر لم تكن في ما يفصح عنه ، بل في طريقة إفصاحه ، وكيف أنّ حَظَّهُ من التفرّد وبالتالي من إعجاب السّامع ، كان تابعاً لمدى ابتكاره المتميّز في هذه الطّريقة . فقد كان على الشاعر الجاهليّ أن يُعطي للمشتَرك العام ، ولحضور الجماعة ، الحياتيّ والقيميّ والأخلاقيّ ، صورةً مفردةً ، بلغةٍ شعريّة متفرّدة . ويمكن القول إن الشاعر الجاهلي لم يكن ، في هذا ، يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة ، أو إنّه كان لا يقول نفسه إلاّ عِبْرَ قوْله الجماعة . كان

الشّاهد المُنشِد . ولا يجوز ، إذن ، أن نَسْتغرب تلك المفارقة في القول الشعري الجاهلي : وحدة المقول ، وتعدّد القول .

ـ ٤ ـ

لِنقلْ : كان الإنشاد والذّاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهليّ ، من جهة ، ويحفظه من جهة ثانية .

وإذا رجعنا إلى جذر كلمة نشيد في اللغة ، نرى أنها تعني الصوت ، ورفعَ الصوت ، والشعر نفسه الذي يتناشده الناس. وبما أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشَد، فقد كان الأصل أن يُنشد الشاعر هو نفسه، قصيدته. فالشعر من فم قائله أحسن ، كما يعبر الجاحظ . وفي هذا ما يُلمح إلى أن عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى ، تضاف إلى موهبة قوله . والحقّ أنه كان لموهبة الإنشاد أهمّيّةٌ قصوى في امتلاك السمع ، أي في الجذب والتأثير. خصوصاً أن السمع للجاهلي أصلٌ في وعي الكلام وفي الطرب. فهو، كما يعبر ابن خلدون «أبٌ للملكات اللسانية».

وطبيعي ، في هذا المنظور، أن يعمق التأثير ويحسن ، بقدر ما يحسن الانشاد .

وليس الإنشاد إلا شكلاً من أشكال الغناء . ويحفل الموروث الأدبي العربي، بالإشارات إلى ما يؤكد ذلك . فكثيراً ما شُبِّهَ الشعراء المنشدون بالطيور المغردة ، وشُبِّه شعرهم المنشود بتغاريدها . وثمة كلمة مشهورة توجز ما نذهب إليه ، تقول: «مِقْود الشعر الغناء» . وإذا أضفنا إليها قول حسّان بن ثابت الذي

وصف بأنه « شاعر النبي »، وهو بيته المشهور :

«تَغَنَّ في كلِّ شعرٍ أنت قائِلهُ
إن الغناء لهذا الشعرِ مضمارُ »،

تتجلّى لنا الصلة العضوية بين الشعر والغناء في الجاهلية . ومن هنا نفهم دلالة القول إن العرب كانت « تزن الشعر بالغناء »، أو « إن الغناء ميزان الشّعر » . (المرزباني، الموشّح ، ص ٣٩) . ويذهب **ابن رشيق** إلى القول إن الغناء أصل القافية والوزن (العمدة : ١ / ١٥) ، مؤكّداً أن « الأوزان قواعد الألحان ، والأشعار معايير الأوتار » (المصدر نفسه ، ١ / ٩) . وأسطع دليل على أن الشعر ، بالنسبة إلى العربي الجاهلي ، إنشادٌ وغناء ، كتاب « الأغاني » **لأبي الفرج الأصفهاني** ، الذي يقع في واحدٍ وعشرين مجلّداً ، والذي صرف في تأليفه خمسين سنة .

ويحلّل **ابن خلدون** هذه الظاهرة ، قائلاً : « كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن ، لأنه تابع للشعر ، إذ الغناء إنما هو تلحينه . وكان الكتّاب والفضلاء من الخواصّ في الدّولة العباسية يأخذون أنفسهم به ، حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه » ، ويضيف محدّداً صناعة الغناء بأنها « تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسبٍ منتظمة ». (المقدمة، ص ٤٨٨) .

أمّا إنشاد الشعر ذاته ، فقد كانت له في الجاهلية ، تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة . كان بعض الشعراء مثلاً، ينشد قائماً . وكان بعضهم يرفض ، كبرياءً ، أن ينشد

إلاّ جالساً . وكان بعضهم يقوم بحركاتٍ من يديه أو من جسمه كلّه ، كالخنساء التي كانت ، فيما يُروى ، « تهتز . . . وتنظر في أعطافها » ؛ وفي هذا ما يحقق في الشفويّة اللّقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد ، فعل الكلمة وفعل الحركة .

وكان بعض الشعراء يلبس ، حين ينشد شعره ، ثياباً جميلةً مختلفةً عن ثيابه العادية ، كأن الإنشاد احتفالٌ ـ عرسٌ أو عيد . وكان بعضهم ، في العصور اللاحقة ، يتزيّا بزيّ الماضين من شعراء الجاهليّة ـ توكيداً على الصّلة الحيّة بين الحاضر والماضي .

بين الشعراء الذين عُرفوا بإجادة الإنشاد في الجاهليّة ، **الأعشى** (أعشى قيس) ، وقد سُمّي بـ « صنّاجة العرب » . وقيل إن **معاوية** كان يدعوه بهذا الاسم . ولهذه التسمية تعليلاتٌ شتّى : قيل سُمي بذلك لأنه كان « يطرب إطراب العرب » ، أو لأنه كان « يتغنّى » بشعره ، أو لأن العرب « غنت كثيراً في شعره ، أو « لجودة شعره » ، أو « لحسن إنشاده » . وكلّها تعليلاتٌ تربط الشّعر بالإنشاد والغناء . وهذا ما تشير إليه كلمة **للفرزدق** خاطب بها الشاعر **عبّاد العَنْبريّ**، بعد أن سمع إنشاده : « إنشادك يزيّن الشعر في فهمي »[1] .

ـ ٥ ـ

النّشيد جسدٌ مفاصله الوزن والإيقاع والنغم ، وعلى

(١) لمزيد من التّفصيل حول الشعر وإنشاده، يُراجع : علي الجندي ، الشعراء وإنشاد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .

إحكامه الغنيّ، تتوقف استجابة السمع . فالنشيد فن في الصوت يفترض فناً يقابله هو فن الإصغاء . وقد تمّ هذا الإحكام بالتوصل شيئاً فشيئاً إلى ابتكار بُنىً إيقاعية خاصّة .

بدأ الإيقاع ، في الجاهلية ، سجعاً ـ كما يرجّح معظم الباحثين . فالسجع هو الشكل الأوّل للشفوية الشعرية الجاهلية ، أي للكلام الشعري المستوي على نسقٍ واحد . وتلاه الرجز الذي كان يقال إما بشطرٍ واحد كالسجع ، لكن بوزنٍ ذي وحداتٍ إيقاعية منتظمة، وإما بشطرين. والقصيد هو اكتمال التطور الايقاعي ، وهو شطران متوازنان، موزونان، حلاّ محل سجعتين متوازنتين.

إنّ في جذر كلمة سجع ما يشير إلى التغريد والغناء . يقال : سجعت الحمامة ، أي دعت وطرّبت في صوتها . وسجعت النّاقة : مدت حنينها على جهةٍ واحدة . وسجع الحمامة ، من هذا القبيل، هو كسجع الناقة : موالاة الصوت على طريقٍ واحد. ومن هنا كان السجع يعني السير أو القصد المستويَ على نسقٍ واحد. هكذا نُقِلت العبارة لكي تكونَ مصطلحاً إيقاعياً، فأصبح الفعل: سَجَعَ، يعني: تكلم بكلامٍ له فواصل كفواصل الشعر، من غير وزن. وأصبح المصدر: سَجْع، يعني الاستواء والاستقامة والتشابه في الكلام، بحيث تشبه كل كلمة في الجملة صاحبتها. (لسان العرب، مادة : سجع) .

للسجع، فنياً، ثلاثة أشكال :

الأول، يكون فيه الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما عن الآخر، مع اتّفاق الفواصل على حرفٍ بعينه . (مثال :

سنةٌ جَرَدت ، وحالٌ جهدت ، وأيدٍ جمدت) ؛ فالأجزاء هنا متساوية ، والفواصل على حرفٍ واحد . ويطلق على هذا الشكل، اسم : الازدواج[1] .

الثاني، تكون فيه ألفاظ الأجزاء المزدوجة مسجوعة ، فيكون الكلام كله سجعاً . (مثال : إن إلينا إيابهم ، ثم إن علينا حسابهم : سورة الغاشية : ٢٦).

وهذا الشكل أحسن وجوه السجع، كما يقول البلاغيون، شريطة أن يسلم من الاستكراه.

الثالث، تكون فيه الأجزاء متعادلةً، وتكون الفواصل على أحرفٍ متقاربة المخارج ، إذا لم يمكن أن تكون من جنسٍ واحد .

تراجع السجع في العصر الإسلامي الأول، كما نعرف جميعاً، حتى كاد أن يزول . ولعلّ ذلك عائد ، كما قيل إلى ارتباطه ، بالكهانة والكهّان في العصر الجاهليّ ، خصوصاً أن النبي نهى عنه في حديث مأثور : « إياكم وسجع الكهّان » ، وأنّه ، فيما يروى ، نهى أيضاً عن السجع في الدعاء والكلام ، لمشاكلته كلام الكهنة وسجعهم في ما يتكهّنونه .

---

(١) والازدواج نوعان : الأول بلا فواصل، مثل : ولستم بآخذيه إلّا ان تغمضوا فيه ـ البقرة : ٢٦٧ ؛
والثاني ازدواج بالفواصل ، مثل : فإذا فرغْتَ فانْصب وإلى ربّك فارْغبْ ـ الشرح : ٧ ـ ٨ ؛ فأمّا اليتيم فلا تقهر وأمّا السّائل فلا تنهر ـ الضّحى : ٩ ـ ١٠ ؛ وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيا ـ النجم : ٤٣ـ ٤٤ .

غير أنّه ظهر في العصور التّالية، واستُعمل بخاصة في أشكال النثر الأدبي من خطب ورسائل ومقامات. ووصل هذا الاستعمال في مراحل متأخرة الى درجة من الإفراط والتكلّف، أصبح معها مجرّد شكل أجوف.

أمّا القصيد فهو المشطور. يقال: قصد العود، أي كسره بالنصف، أو شطره نصفياً. فالتسمية، بحسب هذا المعنى، ليست آتية من غاية القول، بل من شكله، وهو التقصيد، أي التشطير. غير أنّ ابن خلدون يرى، خلافاً لذلك، أنّ اسم القصيد مأخوذٌ من استطراد صاحبه في ما يقصد إليه، وخروجه «من فنٍ إلى فن، ومن مقصودٍ إلى مقصود، بأن يوطّىء المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني» (المقدمة، ص ٥٦٩). ويقول الجاحظ في تعليلٍ آخر إنّ القصيد سُمّيَ كذلك «لأن قائله جعله من باله، فقصد له قصداً (...) واجتهد في تجويده. فهو فعيل من القصد» (البيان والتبيين: ٢/٧).

ساد شكل القصيد في قول الشعر. قد يكون ذلك عائداً إلى أنه الأكثر قدرةً على الاستجابة لحاجات النّفس. والأكثر قابلية للغناء والإنشاد.

لا بدّ، هنا، من أن نشير إلى أنّ كون البيت في القصيد وحدةً مستقلة بذاتها، يرجع، كما نرى، إلى ضروراتٍ إنشادية وغنائية، وإلى ضروراتٍ تتصل بالسماع والتأثير، وليس إلى طبيعة العقلية العربية كما يرى بعضهم زاعماً أنها عقلية تُعنَى بالجزء لا بالكل.

لا بدّ كذلك من أن نشير إلى أن القافية في القصيد هي، في المقام الأول، خاصية إنشادية ـ موسيقية . فمن شروطها ألاّ توضع لذاتها، وإنما يجب أن تكون جزءاً عضوياً في سياق البيت، تتفق مع وزنه ومعناه. وهي إذن جوهرية وليست زيادة أو ملء فراغ . و« آخر البيت » الذي يجب تكراره ، يشمل « الحروف والحركات »، فلا يجوز أن يأتي الشاعر بالضم مع الكسر، مثلاً ، أو بالكسر مع الضمّ (الإقواء) ، ولا يجوز أن يعيد القافية نفسها مرّتين (الإيطاء) ، ولا يجوز تعليقها بالبيت الذي يليها (التضمين) . وهذه الشروط جميعها تؤكّد على كون القافية خاصّية موسيقيّة، أساساً ، أي على أنها مقاطع صوتية ـ إيقاعية، وليست مجرّد مجموعة من الحروف والحركات . ومن هنا يجب أن تتشابه حروفها المتكررة ، وأن يُعنَى، خصوصاً، بالحركة الأخيرة فيها، لأنها حركة الترنّم. هكذا تعطي القافية للبيت، ومن ثم للقصيد كله، بعداً من التناسق والتماثل، يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني .

ـ ٦ ـ

على خصائص الشفويّة الشعريّة الجاهليّة، تأسّس في العصور اللاّحقة النّقد الشعريّ العربيّ، في معظمه، وتأسّست النظرةُ إلى الشعرية العربية نفسها. وتولّدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشعرية وحدها، وإنّما أيضاً على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياه .

إن استيفاء البحث في هذه القضايا جميعاً يحتاج إلى تأريخ

خاص للشعرية العربية. لذلك أقصر الكلام على تلك التي أرى أنّها الأكثر التصاقاً بما أقصد إليه في هذا البحث، والأكثر أهمية، وهي ثلاث: قضية الإعراب، وقضية الوزن، وقضية السماع.

- ٧ -

تنبغي الإشارة إلى أن التنظير للشفوية الشعرية الجاهلية، عملٌ قام به العرب، في بدايات التفاعل بين الثقافة العربية - الإسلامية والثقافات الأخرى - اليونانية والفارسية والهندية. وكان يهدف إلى التوكيد على أن للشعر العربي خصوصية بيانية وموسيقية، تميّزه عن شعر الأمم الأخرى، وإلى التوكيد على صيانة هذه الخصوصية وممارستها في الصناعة الشعرية، تمييزاً للهويّة الشعريّة العربيّة، ولهويّة الشاعر العربي. فقد كان الحرص على التميّز والخصوصية في أساس النشاط العقلي العربي، إبّان تلك المرحلة من التمازج الاجتماعي والثقافي بين العرب وغيرهم، وبخاصّة في البصرة، العاصمة الثقافية، « واسطة الأرض وقلب الدنيا »، كما يصفها مؤرّخ عربي. وكانت اللُّكْنة واللحن قد شاعا بين الناس. وكان الفرس قد أدخلوا على اللغة العربية مفردات فارسية، وبعض القواعد النحويّة، بالإضافة إلى انتشار موسيقاهم. ويلخّص طه حسين الوضع الثقافي آنذاك، قائلاً إن الثقافة كانت مزيجاً من « ثقافة عربيّة خالصة تعتمد على القرآن وما يتّصل به من علوم الدين، وعلى الشعر وما يتصل به من نحو ولغة - وثقافة يونانية تعتمد على الطبّ والفلسفة، وثقافة شرقية تستمد أصولها من الفرس

والهنود والأمم السامية التي كانت منتشرة في العراق» (من حديث الشعر والنثر، الطبعة الثانية، ص ٩٠).

في هذا المناخ ، وضعت قواعد اللغة خوفاً من أن يتسرّب اللّحن أو التحريف إلى القرآن والحديث. ووضعت أوزان الشعر لحفظ إيقاعاته وتمييزها عن غيرها من الأوزان والإيقاعات الشعرية، اليونانية والسريانية والفارسية والهندية. ووضعت قواعد الصناعة الشعرية، والتذوّق والتواصل الشعريين .

- ٨ -

يعرض ابن خلدون في المقدمة لتقعيد الشفويّة اللّغويّة والشعريّة ، فيقول إن العرب أنشدوا الشعر وغنّوه بالملكة والفطرة، ولم تكن لديهم قواعد تنظّم ذلك، وإنما كانوا يعتمدون الذّوق والحسّ. ولّما كان السمع أباً للملكات اللّسانية، وتغيرت ملكة العرب اللسانية بما «ألقى السمع من المخالفات التي للمتعرّبين بعد اختلاطهم بأهل الحضر من ذوي الألسنة غير العربيّة »، فقد خشي أهل العلوم من العرب « أن تفسد تلك الملكة ، ويطول العهد بها، فينغلق القرآن والحديث على الفهوم، فاستنبطوا من مجاري كلامهم قوانين لتلك الملكة، مطردة، شبه الكليات والقواعد، يقيسون عليها سائر أنواع الكلام ويلحقون الأشباه بالأشباه ، مثل أنّ الفاعل مرفوع ، والمفعول منصوب ، والمبتدأ مرفوع . . . ثم رأوا تغيّر الدّلالة بتغيّر حركات هذه الكلمات ، فاصطلحوا على تسميته إعراباً ، وتسمية الموجب لذلك التغيّر عاملاً، وأمثال ذلك، وصارت كلها اصطلاحات خاصّة بهم، فقيّدوها بالكتاب، وجعلوها

صناعةً لهم مخصوصة ، واصطلحوا على تسميتها بعلم النّحو. (المقدمة ، ص ٤٥٤) .

بدأ هذا العمل أبو الأسود الدؤلي، ثم هذّبه وكمّل أبوابه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ - ١٧٠؟ هـ) . وقد أتبعه بعملٍ آخر لغوي لحفظ الموضوعات اللغوية، خشية الزوال « وما ينشأ عنه من الجهل بالقرآن والحديث، فألفَ «كتاب العين» ، وحصر فيه مركّبات حروف المعجم كلّها من الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي ، وهو غاية ما ينتهي إليه التركيب في اللسان العربي» (المصدر نفسه، ص ٤٥٥) .

وأبو الأسود الدؤلي هو أوّل من قام بإعراب القرآن. يروى أنّه أتى بكاتبٍ وأوصاه : « إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف ، فانقط نقطة فوقه على أعلاه . فإن ضممت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف، وإن كسرت فاجعل النقطة تحت الحرف، فإن أتبعتُ شيئاً من ذلك غُنّةً، فاجعل مكان النقطة نقطتين» . وكانت هذه النّقاط علاماتٍ للإعراب ترشد الناس إلى القراءة الصحيحة .

وبعد الإعراب تمّ الإعجام. فقد رتّب نصر بن عاصم الليثي الحروف جماعات، ووضع كل حرفٍ إلى جانب الحرف الذي يشبهه في الصورة،وميز الحروف المتشابهة، بالنقط، وخالف بين هذه النقط أفراداً وأزواجاً، وغَايَر بين مواضعها، فوضع بعضها فوق الحرف، وبعضها تحت الحرف.

هكذا هَدَفَ الإعراب إلى تمييز اجزاء الجملة ، ضمّاً وفتحاً وكسراً، بينما هدف الإعجام إلى تمييز الحروف المتشابهة في الصّورة .

وقد أكمل الخليلُ عمل الدؤلي، فرمز للفتحة بألفٍ صغيرة مائلة توضع فوق الحرف، وللضمة بواوٍ صغيرة توضع كذلك فوق الحرف، والكسرة بياءٍ راجعةٍ استغنى أخيراً عن أحد شقّيها توضع تحت الحرف. ووضع كذلك الهمز، والتشديد، والإدغام. وقد ألحق الفتحة والضمة والكسرة بأصول الكلمات للاستعانة بها على النطق بهذه الأصول، لأنها سواكن، - وفي هذا أساس اهتمامه بموسيقيّة الكلمات.

وفي النّحو، بحث الخليل في الكلمات أصولاً وبناءً وحركاتٍ، فدرس الحروف أو الأصوات اللغويّة، مفردةً ومركّبة، والكلمات بناءً واشتقاقاً وإعراباً. بتعبير آخر، درس الكلمة مفردةً لفهم بنائها العام في العربية، ودرسها في الجملة لفهم دلالتها على معنى من المعاني. وهو في هذا يُعَدُّ مؤسساً لعلم الأصوات: دراسة الكلمات بوصفها مجموعة من الأصوات[1]. وكان لحسه الموسيقي الأثر الأوّل في الوصول إلى تحديد مخارج الحروف، والتّمييز بين أصواتها. وهذا ما قاده إلى استخدام أوزانها، أفعالاً وأسماءً، وإلى وضع أوزان الشّعر.

- ٩ -

لا شكّ في أنّ استنباط الخليل للأوزان الشعريّة وتقعيدها

---

(١) يروى عن الخليل أنّه تكلّم في فنون كثيرة منها «علم الغناء والإيقاع وعلم الكلام والجدل، وعلم الشّطرنج والنّرد». وقيل عنه: «له علم بالأنغام، وله كتاب فيه، ومعرفته بالنّغم ومواقعها، أحدثت له علم العروض». وقيل: «وأمّا علم الغناء والإيقاع، فإنّه صنّع فيه كتاباً وسمّاه تراكيب الأصوات». راجع لمهدي المخزومي كتابه المهم عن الخليل بن أحمد الفراهيدي.

عملٌ إبداعيّ لا يكشف عن حسه الموسيقي الأصيل وحسب، وإنما يكشف كذلك عمّا كان يمتلكه من قدرةٍ تحليليّة باهرة. وفي «كتاب الموسيقى الكبير» للفارابي، نجد ما يؤكّد ذلك، إذ يعرض الفارابي للعلاقة الجوهريّة بين الشعر والوزن، بشكلٍ نظريّ دقيق يفيدنا كثيراً في فهم العمل التأسيسيّ الذي قام به الخليل، وتقدير دوره التاريخيّ.

يرى الفارابي أنّ الشعر والموسيقى يرجعان إلى جنسٍ واحد هو التأليف والوزن، والمناسبة بين الحركة والسكون، لكنّ بينهما فرقاً هو أن الشعر يختص بترتيب الكلمات في معانيها على نظم موزون، مع مراعاة قواعد النّحو في اللّغة، وأنّ الموسيقى تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون، وإرساله أصواتاً على نسبٍ مؤتلفة، بالكميّة والكيفيّة في طرائق تتحكم بأسلوب التلحين.

ويتابع الفارابي قائلاً: لمّا كانت صناعة الشعر والكلام المسجوع والموزون، بعامة، أقدم في الوجود من صناعة الألحان، ولما كان قول الشعر غناءً سابقاً للأوزان، وكان استنباط الآلات الموسيقية لاحقاً للغناء، فإن علاقة الموسيقى بالشعر، ليست مجرّد علاقةٍ بالكلام، وإنما هي علاقة مخصوصة. فالنّطق بدافع التفاهم وحده يعني أنّ تأثير الكلام لا يتعدّى تنبيه الشعور في المخاطب لفهم الغرض المقصود منه. وفي هذه الحالة تكون المناسبة بين أزمنة حركاتها في الحنجرة وأعضاء الفم اعتيادية كما هي الحال في لغة الكلام على مجرى العادة. لكن حين يتناسب الكلام تناسباً آخر بأن يطول زمن

إرسال الحروف المصوّتة في الكلمة ، وتختلف مقاطعها على تمديداتٍ من الحدّة والثقل، فتسمع مرسلة على نحو يلذّ في الاسماع ، فإنها بذلك تكون أشدّ تنبيها للمخاطب وأكثر تأثيرا عليه . وإرسال الكلمة على هذه الصورة غير الاعتيادية يقتضي اشتراك الحسّ وقوّة التصوّر لإيجاد جنس الايقاع الموزون الذي يربط أجزاءها ويحول دون تفكّكها، في أثناء مدّ متحركاتها بالتلحين، وطيّها وقصّرها. وبما أن الأقوال التي تقرن بالنغم، أي بالأوزان وأجناسها وتزحيفاتها، وما يعرض لها، موضوعات في علم اللغة، فإن الألحان تتميّز وتختلف تبعاً لاختلاف اللّغات ولهجاتها وطرائق تلحينها . وهنا نلتمس الدّافع الرّئيسّ عند الخليل لوضع الأوزان، وهو تمييز الشعر العربي عن غيره، وموسيقاه عن غيرها . هكذا يكون الوزن بمثابة آلة ، أو قاعدة - طريقة تقابل الآلات الموسيقية (الفارسية أو الهندية) التي كانت قد بدأت تنتشر في المجتمع الإسلامي - العربي ، منذ أواخر القرن الأوّل الهجري . ويرتكز هذا التمييز على ما تتصف به اللغة العربيّة من الترابط النوعي اللفظي في مقاطع الكلمة، مما يوفر لها حسن النظم في صناعة الشعر ، وحسن التأليف والسّبك بين مقاطع الأصوات في صناعة الألحان .

ويذهب الفارابي إلى أنّ الموسيقى المقرونة بالقول الشعري هي الطبيعية على الإطلاق . وتعد ، من حيث التأثير والتخييل، في المكانة الأولى . ومن هنا يوليها العرب وأهل الشرق ، بعامة ، عناية فائقة ، لكونها طبيعية للإنسان . فهذه الموسيقى المقترنة بالقول الشعري تكسب النفس لذةً وراحةً

وسماعاً جميلاً . وتفيدها تخيّلاتٍ ، وتوقع فيها تصوّرات ، وتزيد في عواملها الانفعالية والتأمليّة .

ولمّا كانت الألحان الكاملة هي التي توجد بالصوت الانساني ، أي بالغناء الطبيعي عن مزامير الحنجرة ، وكان الشعر يخرج ، بمعنى ما ، من هذه المزامير ، فإن اقتران الشعر بالموسيقى ، إنما هو اقترانٌ طبيعي ، غناءً وموسيقى . الألحان الكاملة ، بتعبير آخر ، هي الألحان التابعة للأقوال الشعرية والتي ألفت لتفيد النفس إلى جانب اللذة ، الانفعال والتخيل والتصور .

ويقسم **الفارابي** هذه الألحان إلى ثلاثة أقسام ، تبعاً لانقسام الكلام الشعري . يسمّي **الأولى مقوية** ، تكسب النفس قوة وتزيد في انفعالاتها القوية . ويسمّي **الثانية ملينة**، تكسب النفس ليناً ورخاوة . ويسمّي الثالثة **معدّلة**، تكسب النفس اعتدالاً بين القوّة واللين ، وتكسبها في ذلك هدوءاً واستقرارا .

ويضيف الفارابي قائلاً : « . . . ولمّا كان كثيرٌ من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعةً لانفعالات النّفس وللخيالات الواقعة فيها ، صارت الألحان الكاملة نافعةً في إفادة الهيئات والأخلاق ، ونافعةً في أن تبعث السّامعين على الأفعال المطلوبة منهم ، وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النّفسانيّة ، مثل الحكم والعلوم » (كتاب الموسيقى الكبير، ص ١١٨١).

يعرف **الفارابي** الإيقاع بأنه « النقلة على النّغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسب » (المصدر نفسه، ص ٤٣٦) ، أو هو نظم أزمنة الانتقال على النّغم في أجناسٍ وطرائق موزونة تربط

أجزاء اللّحن، وتتعينّ بها مواضع الضّغط واللّين في مقاطع الأصوات . ويختصّ علم الإيقاع بنظم اللّحن في طرائق خاصة، تضبط أجزاءه على أزمنةٍ معيّنة تقاس عليها الأصوات في مواضع الشّدة واللين . وتُفصّل الإيقاعات أجناساً في دوائر زمنيّة تسمى الأصول، أصغرها ثنائي الحركات . وتختلف مبادىء العلم بصناعة الألحان ، تبعاً لاختلاف عنصرين أساسيّين :

الأوّل، هو المناسبة اللفظيّة بين أجزاء القول الشعري التي يُقرّن بها النغم .

والثاني، هو المناسبة العددية بين تمديدات النغم في اقتراناتها، ومتواليات أجناسها اللحنية .

ووحدة الإيقاع هي السّبب والوتد ، وليس الوزن إلا تأليفاً معيّناً من الأسباب والأوتاد ، يقوم على العناصر التالية :

١ ـ الأسباب ، وهي نوعان : خفيف ، ويتألف من حرف أوّل متحرّك وثانٍ ساكن ، وعلامته : ه

وثقيل ، ويتألّف من حرفين متواليين متحركين ، وعلامته :ــ ،

٢ ـ الأوتاد ، وهي ثلاثة أنوا : مجموع ، ويتألّف من حرفين متواليين متحرّكين، يليهما حرف ساكن، وعلامته : ـ ـه

ومفروق ، ويتألّف من حرفين متحركين بينهما حرف ساكن ، وعلامته : ـهـ

ومقرون ، ويتألف من حرف متحرك يليه حرفان ساكنان، وعلامته : ـهه (قَامْ) .

٣ ـ ما يتركّب من الأوتاد والأسباب ،

٤ ـ أجزاء المصاريع (المصراع هو شطر البيت) ،

٥ ـ المصاريع .

٦ ـ البيت .

يتّضح مما تقدم أن الوزن آلة أو قاعدة ؛ وأنّ البحر حالة وزنية خاصة ، أي حالة غنّائية بتأليفٍ خاص لعناصر اللّحن . فالبيت « غير محدود إلا بالوضع عند أهل كل لسان » ، وهو ، في العربيّة ، « القول الذي حصر بوزنٍ تام » (المصدر نفسه ، ص ١٠٨٨) . فالبيت ، والحالة هذه ، مصطلح غنائيّ ـ إنشادي ، مرتبط بالشفويّة الجاهليّة .

ـ ١٠ ـ

أنتقل إلى القضيّة الثالثة ، أعني العلاقة بين الشفوية الشعرية والسماع . فهذه العلاقة جعلت النّقد الشعري يتأسّس ، محورياً ، على مبدأ السماع ، وعلى مستوى الصلة بين الشعر وسامعه . لم يكن الشّاعر الجاهلي ، في هذا المنظور ، ينشيء الشعر لنفسه ، بل لغيره ـ لمن يسمعه ، لكي يتأثّر به . ومن هنا كانت تقاس شاعريّة الشّاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثّر في نفس السّامع . وهذا مما جعَل الشاعر مسكوناً بهاجسٍ أساسيٍّ هو أن يكون ما يقوله مطابقاً لما في نفس السّامع ، ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدّد مستوى بيانه الشعريّ . لكن هذا الذي في نفس السّامع ليس إلاّ الشيء المشترك العامّ ، وليس فهمه إلاّ انعكاساً للذوق الشائع العام .

ومن هنا لم تكن المزية الشعرية في ما يقوله الشاعر أوفي ما يثبته ، وإنما كانت في « طريقة الإثبات »، كما يعبّر الجرجاني (دلائل الإعجاز ، ص ٤٨٥) . وتكمن شعريّة هذه الطريقة، في مدى تأثيرها على السّامع .

هكذا نُظر إلى الشّعر ، نقدياً ، عبر معيار التأثير المطرب ، وبُنيت الشعرية على جمالية الإسماع والإطراب، التي حوّلها الاستخدام السياسيّ، الخاصّ، والإيديولوجيّ العامّ، إلى نوع من جماليّة الإيصال الإعلاميّ، بحيث يكون الشعر فناً قولياً يؤثّر، بطريقته الخاصة، في نفوس الناس ـ مدحاً أو هجاءً، ترغيباً أو ترهيباً.

تقتضي هذه الجماليّة ، على مستوى المعنى ، أن يجتنب الشاعر « الإشارات البعيدة، والحكايات الغَلقة ، والإيماء المشكل » ، وأن « يتعمَّد ما خالفَ ذلك » . وتقتضي أن « يستعملَ من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها » (عيار الشعر ، لابن طباطبا ، ص ١١٩ ، ١٢٨) ، ذلك أنّ الكلام الشعريّ « مبنيّ على الفائدة ، في حقيقته ومجازه ». (الآمدي ، الموازنة : ١/١٩١) .

وهذا ممّا أدّى إلى الفصل بين الشعر والفكر . ويبالغ الجاحظ في توكيد هذا الفصل فيجعل الشّعر نقيضاً للفكر، إذ البيان الشعريّ هو ، كما يقول ، ما « لا تَسْتعينُ عليه بالفكرة » ، وما كان غنيّاً عن التأويل ». (البيان والتبيين : ١/١١٨) .

وهذا الفصل بين الشعر والفكر توكيدٌ لجماليّة الشفويّة الجاهليّة ، وانحيازٌ للبداوة الصافية ضدّ المدينة الهجينة ،

وترسيخ لصورةٍ معيّنة من الشعر هي الصّورة الغنائية ـ الإنشادية . ورُبّما نجد في هذا كلّه ما قد يفسّر دلالة الأهميّة التي كان يوليها النّقاد لمفهوم البداهة في الشعر ـ مرادفاً للعفوية والفطرة ، ونقيضاً للتّحبير والصّنعة[1] .

أمّا من حيث الشّكل ، فتقتضي هذه الجمالية ألفاظاً موسيقية عذبة ، تبدو معها الصّناعة الشعرية « رئيسةً للهيئة الموسيقية » ، كما يعبّر **الفارابي** . (كتاب الموسيقى الكبير ، ص ١٠٩٣) . وهو يرى ، في هذا الصدّد أنّ اللّحن البهيّ اللّذيذ هو ما اجتمعت فيه لذاذة المسموع وبهاؤه ، وقولُ مفهوم المعنى بسهولة . ويصف الألحان الشعريّة الألذّ والآنق مسموعاً بالصّفات التالية :

١ ـ صافية (ليس فيها ما يشوبها ، لا بالكيفيّة ولا بالكميّة) ،
٢ ـ الطويلة منها مهزوزة ، متكسّرة (متأرجحة تبدو كأنها ذات مقاطع) .
٣ ـ المُمطّطة منها رطبة (ليّنة ، سهلة المجرى) .
٤ ـ بعضها مزمومة (بإطباق الشفتين حيث يخرج الصوت من الخيشوم) .
٥ ـ بعضها ذوات غُنّة (يخرج الصوت ـ بعضه من بين الشفتين ، وبعضه من الأنف) .
٦ ـ بعض النّغم مُخبّب (سريع) .
٧ ـ بعضها مُرجّح (واضحة النّغمة ، مثقلة) .

---

(١) يعرّف أبو سليمان المنطقي البداهة بأنها « قدرة روحانيّة في جِبلّةٍ بشريّة » . (الإمتاع والمؤانسة : ٢/١٤٠ ـ ١٤٣) .

٨ ـ مفخّمة أحيانا بالصدر ، ولا سيّما في الألحان المذكّرة (المعدّة للأصوات عند الرجال).

وهـذه الصّفات الموسيقيّة لا تنبـع إلاّ من كـلام سَهْـل ، واضح ، لينّ ، سَلْس ، تكـثر فيه الحـروف المصـوّتـة ، أي المتحرّكة . وهي الحروف التي تُساوق النّغم وتقترن بها ، وتبين بياناً غير مستكره ، وتُحسّ حسّاً غير مُسْتَبْشَع ـ كما يعبّر الفارُابي .

ومن هنـا انتُقِد استعمـال الألفـاظ الغـريبـة في الشعـر ، والكلمات التي تتركّب من حروفٍ يثقل النّطق بها . وامتُدِحت الألفاظ المعتادة ، والكلمات التي يسهل النطق بها ، ويعـذب سماعها ، لأنّ المقصود يُنال بأمثال هذه الكلمات نيلاً أسرع . ويلخّص الجـاحظ مـوقف النقّـاد من هـذه المسألـة بقـولـه : « وكـذلك حـروف الكلام ، وأجـزاء الشعر من البيت تـراها متّفقة ملسـاء ، وليّنـة المعاطف سهلة . . . ورطبـة ، مواتيـة ، سلسة النظام ، خفيفـة على اللّسـان، حتى كأنّ البيت بـأسره كلمة واحدة ، وحتّى كـأنّ الكلمة بـأسرهـا حرفٌ واحـد » . (البيان والتبيين : ١ /٨٢) .

وهذا ما يتمثّل في خاصيّة الفصاحة ، ـ « الأعراب الخلّص هم معدن الفصاحة التامّة » (المصدر السابق : ٣ / ٢٦) ، وفي خاصية البداهة، ـ التي هي « الفرق بين العـرب وغيرهم في البيان » (المصدر نفسه : ٣ /٢٤ ـ ٢٥) ، والتي هي نقيض للتّحبـير ، كما أشـرت سابقـاً ، أي نقيضٌ للإمعـان وإعمـال العقـل . فالتّحبـير صفة المـولّدين والحضَر ، شـأن الصُّنع .

والبداهة والطبع صفة الأعراب ، وهما أسمى ما يُوصف به الشعر[1] . ويفضي هذا كلّه إلى معيارٍ فنّي للشعر وضعه الجاحظ، يقول : « أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه » (البيان : ١/ ٧٩) .

ترتّبت على ذلك قيم معياريّة منها القول بأنّ المعاني المختلفة تفترض بحوراً مختلفة ، ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب . وأدّى هذا إلى قولٍ يرى صلةً أكيدةً بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعريّة . فالمعاني الجادّة أو الحارّة أو الجيّاشة أو الصّاخبة تلزم لتأديتها بحورٌ طويلة ؛ والمعاني الرّقيقة أو الهادئة أو الماجنة أو الرّاقصة تلزم لتأديتها ، على العكس، بحورٌ قصيرةٌ خفيفة . حتى أن تسمية البحور مشتقةٌ من صفاتها طولاً أو انبساطاً أو خفّةً او انسراحاً وسهولةً أو اضطراباً .

ومن هذه القيم القول بأن القافية يجب أن تكون عذبة الرّنين ، حلوة النّغم . خصوصاً أنّ القافية شريكة الوزن في خاصّية الشعر ، إذ لا يُسمّى شعراً إلاّ إذا كان بوزنٍ وقافية معاً .

ومنها القول بضرورة أن يتجنّب الشاعر أيّ إخلالٍ بالموسيقى ، وأن يتجنّب في القافية ، خصوصاً، الكلمات التي

---

(١) يقول بشّار (المولّد) يصف شعره :

فهذا بديهٌ، لا كتحبير قائلٍ إذا ما أراد القول زوّره شهرا

وكان بشار بُعدَ ، وهو المولّد الحضريّ ، مطبوعاً شأن الأعراب .

تشترك فيها حروف غير موسيقيّة (الثّاء ، الخاء ، الشّين ، الصّاد ، الضّاد ، الطّاء ، الظاء ، الغين ، الذال ، الواو ، الزّاي) .

ومنها القول بضرورة جمال الابتداء وجمال الانتهاء في القصيدة ، أي براعة الاستهلال وبراعة الخاتمة . والحجّة في ذلك أنّ الابتداء هو أوّل ما يصل إلى السّامع ، فإذا كان قبيحاً كره السّماع ، وإذا كان جميلاً انْساق فيه ، وابْتهج وأخذ يصغي بشوقٍ إلى ما يأتي بعده .

- ١١ -

نستخلص مما تقدّم أنّ النّظرة إلى الصناعة الشعريّة في المجتمع الإسلامي - العربيّ ، أمْلتها الشفويّة الجاهليّة ، وبخاصّةٍ في القرون الأولى من نشوئه . وهي نظرة ترى إلى القصيدة بوصفها نداءً / استجابةً ، أو جدلَ دعوةٍ مُتبادَلة بين أنا الشاعر ونحنُ الجماعة - كأنّ هناك توافقاً مُسبقاً بين القصد الذي يدفع الشاعر الجاهليّ لتأليف قصيدته ، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها . وهنا ، لا فارق بين الشعر والحياة : الحياة شعرٌ والشعر حياة . هكذا تجيء بنيةُ القصيدة متطابقةً مع حركة التّواصل وفعّاليّته وغايته . والإيقاع أساس القول الشعري الجاهليّ ، لأنّه قوّةٌ حيّة تربطُ بين الذّات والآخر ، من حيث أنه نبض الكائن ، ومن حيث أنه يؤالف بين حركات النّفس وحركات الجسم . وقد تميّز الجاهليّون العرب ، في الإيقاع الشعريّ ، عن غيرهم من الشعوب الأخرى ، بشيءٍ أساسيّ هو القافية . فلم تكن القافية خاصية

شعرية جوهرية في اللغات الآرامية والسّريانية والعبرية واليونانية ، كما هو الشأن في العربيّة . ومن هنا كان النقاد العرب القدامى يؤكّدون على أن بنية الوزن المقفّى في الشعريّة الجاهليّة ليست احتذاءً لشعر أيّة أمّةٍ أخرى ، وعلى أنها للعرب وحدهم ، وخاصّة بهم . ويرى هؤلاء أنها مرّت في أدوارٍ بدأها الجاهليّ في حداثه الإبل ، بكلامٍ وأصواتٍ تشبه التّوقيع ، وبالأصوات في الحروب ، وانتهت بالتّفاعيل ، أي الوحدات الموسيقيّة . وكانت العناية بالقافية تستأثر باهتمام خاصّ ، لأنّها قرار المعنى ، ولأنّها الصّوت الطّبيعي الذي ينزل من البيت منزلة الإشارة التي تصحب كلام المتكلّم . ويرى بعض الباحثين أنّ القافية هي أصل الاهتداء إلى الوزن ، ذلك أنّها أقدم منه ـ فهي معروفة في أشكال السّجع . وقد فطن الجاهليون بفطرتهم إلى أنه لا بدّ في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النفسيّة للأوزان في حركاتها اللّفظية ، حتى تكون هذه قوالب لتلك ، وإلى أنه لا بدّ إذا تغيّر المعنى ، وتغيّرت تبعاً لذلك الحركات النفسية ، من أن يتغيّر الوزن هو كذلك .

إنّ في هذا كلّه ، ما يوضح كيف أنّ القصيدة الجاهليّة تميّزت بخصائص النّشيد ، وبالوحدة بين حركة الكلام وحركة الجسد ، وكيف أنها متعدّدة ـ أي جمْعٌ لوحداتٍ مستقلّة ومؤالفةٌ فيما بينها ، لا وحدة الجزء وحسب ، وإنما كذلك وحدة البيت داخل الجزء نفسه .

وفيه ، ما يوضح أيضاً كيف أنّ هذه القصيدة تتميّز ، على الصعيد الموسيقي ، بوضوح الإيقاع وقوّته ، وعلى الصعيد

التّواصلي ، بالتّأثير والفعّاليّة ، وعلى صعيد الذّاكرة ، بالتّكرار والاستعادة والحفظ .

وهذا مما دفع بعض الباحثين إلى القول إنّ الوزن في الشّفويّة الشعريّة الجاهليّة لم يكن قاعدةً خارجيةً يخضع لها الشّكل الشعريّ ، وإنما الشّكل الشعري هو ، بدئياً ـ أساساً وغايةً ، وَزْن . ودفع بعضاً آخر إلى القول إنّ اللقاء الذي كان يتمّ بين صوت الشاعر وسمع السامع ، لم يكن لقاء مشاركةٍ في الحياة والعواطف وحسب ، وإنما كان أيضاً عيداً جماعيّاً .

ـ ١٢ ـ

عرضتُ للشّفوية الشعرية الجاهلية ، بشكلٍ وصفيّ تبسيطيّ ، كما نُظر إليها نقدياً ، وكما نُظِّرت ، موسيقياً . ولا شكّ أنّ الشعر الجاهليّ ، أياً كان الخطاب النقديّ أو التقويميّ عنه ، إنما هو شعرنا الأوّل ، وأنّ فيه ، بوصفه كذلك ، تأسّس لقاء الكلام العربيّ الأوّل مع الحياة ، ولقاء الإنسان العربي الأوّل مع ذاته ومع الآخر . فهو لم يكن مجرّد ممارسةٍ للكلام ، وإنما كان أيضاً مُمارسة للحياة والوجود . وفي هذا الشعر يتمثّل الوعي العربيّ الأوّل ، بالتّاريخ والزّمن ، ويختبىء جزءٌ كبيرٌ من اللاّشعور الجماعيّ العربيّ . فحين نقرؤه اليوم نَتذّكر صوتنا الأول ، ونصغي إلى أصوات اللّغة كيف كانت تحتضن التّاريخ والإنسان . إنّه التّجسيد الفنيّ الأوّل للغتنا التي نقول بها ما نحن ، ونفتح بها دروبنا في عتمة المجهول . وهو ، في هذا ، ليس ذاكرتنا الأولى وحسب ، وإنما هو أيضاً الينبوع الأوّل لخيالنا .

غير أنّنا اليوم نواجه أزمةً شاملةً في العلاقة مع هذا الشّعر . وهي أزمةٌ تكمن في الخطاب النّقدي الذي أوّله ، ونَظَر له . فقد حدّد له خصائص ، بوصفه شعراً شفوياً ، محوّلاً إيّاها إلى قواعد معياريّة مطلقة للشعريّة الكتابيّة ، بحيث لا يُعدّ أيّ كلام شعراً إلّا إذا كان موزوناً على الطّريقة الشفويّة التي حدّدها الخليل ، وبحيث جُعِل من هذه الطريقة الخاصّية الشعريّة الأولى . وقد سادت هذه القواعد فاصلةً بين الشعر واللّاشعر . وساعدَ في ترسيخها مناخ التّقعيد والعَقْلنة والصّراع الإيديولوجي بين العرب وغيرهم ، في القرون الهجريّة الثلاثة الأولى . هكذا ، بدلاً من أن يُنظر إلى الوزن بوصفه تقعيداً لحالة إنشادية - غنائيّة في نوعٍ معيّن من القول ، أصبح يُنظَر إليه بوصفه جوهر كلّ قولٍ شعريّ . وساد تبعاً لذلك النّظر النقديّ إلى النصّ الشعريّ المكتوب ، كما لو أنّه نصّ شفويّ ، بحيث استُبْعِدَ من مجال الشّعريّة كلّ ما تفترضه الكتابة : التأمّل ، الاستقصاء ، الغموض ، الفكر . أقول ، بتعبير آخر ، إنّ الشفويّة نُطْقٌ ، والكتابة رَسْم ، ومع ذلك نُظر إلى الكتابة ، بالمعيار نفسه الذي نُظر به إلى الشفوية .

هكذا نشعر أنّ هذا الخطاب النقدي الذي قدّم لنا في الماضي الشعر الجاهلي ، ولا يزال يقدّمه ، هو نفسه الذي يحجبه عنّا الآن .

- ١٣ -

كان الخليل رجل علم في النّحو والبلاغة والموسيقى . نظر

إلى اللّغة بوصفها بناءً ونظاماً ، واستقصى موسيقى الشعر الجاهلي ، فوضعَ أوزانَه ـ بقواعدها وجوازاتها ، في إطارِ غايته التّوكيدُ على أن للعرب ، هم أيضاً ، موسيقاهم الخاصّة التي تحمل صفاتٍ عربيّة خالصة ، في ما يتعلّق بالإنشاد والغناء على الأخصّ .

وكان في هذا كلّه عالماً يصف ويُنظّر لما يصفه . ويمكن القول إنّ عمله هذا كان تاريخياً لحفظ اللغة ، ولحفظ أوزان الشعر ، شأن الأعمال الأخرى التي قام بها غيره لحفظ القرآن ، والحديث النبوي ومآثر العرب المختلفة .

غير أنّ اللّاحقين قرأوا ما فعله الخليل قراءة قوميّة ـ إيديولوجية ، فرفعوا عمل الخليل الوصفي ، إلى مرتبة القاعدة المعيارية وذلك بتأثير الصّراع السياسي ـ الثقافي ـ القومي بين العرب وغيرهم . وهكذا حصر القول الشعري في قواعد نظْمية معيّنة ، بدلاً من ان يظلّ حرّاً ، يتحرّك مرتبطاً بالفاعليّة الإبداعيّة .

ونحن اليوم ، إذ نقرأ ماضينا الشعريّ ، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون ، وحسب ، وإنّما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه . نحن ، اليوم ، نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه . خصوصاً أنّ التّقنين والتّقعيد يتناقضان مع طبيعة اللّغة الشعرية . فهذه اللّغة بما هي الإنسان في تفجّره واندفاعه واختلافه ، تظلّ في توهّج وتجدّد ، وتغاير ، وتظلّ في حركيّة وتفجّر ؛ إنها دائماً شكلٌ من أشكال اختراق التّقنين والتّقعيد . إنّها البحث عن الذّات ، والعودة إليها ، لكن عبر هجرة دائمةٍ

خارج الذّات .

وفي قراءتنا هذه لا بدّ من أن نقرأ الصّمتَ ، وما كان صامتاً :

لِمَ كانَ الخطابُ النقدي التّقعيدي الذي ساد ، خطاباً واحداً ، بنظرةٍ واحدة ـ لكن بأصواتٍ متعدّدة ؟ لمِ هذه النظرة الواحدة ؟ هل لأنها حجبت غيرها ؟ ولماذا ، وكيف ؟ هل كانت وحدها النظرة الصحيحة ، ولِمَ عُدّت كذلك ، وكيف ؟ كيف تقرّر أنّ الشعر الجاهليّ لا يُفهَم ولا يُقوّم الا وفْقاً لهذه النظرة ـ خصوصاً أن قراءته ، اليوم ، تكشف عن تنوّعه الاختلافيّ ممّا يفترض تنوعاً في الفهم والأحكام النقديّة؟ هل كان التنوعّ في النّظر إلى الشعرية الجاهليّة موجوداً ، لكنه طُمِس أو مُنِع؟ لماذا ؟ وكيف ؟ هل كانت هناك سلطة تستأثر بالخطاب التّقعيدي إلى درجة تجعل منه هو نفسه سلطةً تلغي كلّ خطاب آخر ؟ وما هذه السلطة ؟ أهي دينية ، أهي لغوية ؟ أهي قوميّة ؟ أهي تمسكٌ بالبداوة ـ رمزاً للنقاوة والأصول ـ ورفضاً للمدينة، رمز الاختلاط والهُجْنة ؟ أهي مزيج من هذا كله ؟ هل استمرار هذا الخطاب ، مستعاداً مكرّراً ، صيغة من صيغ إثبات الهويّة ، وهو لذلك يميل إلى إلغاء غيره بوصفه تشكيكاً فيها ، وبحيث تكون الهويّة تكراراً للذات نفسها ؟

إن في هذه التساؤلات ما يُشير إلى أنّ ذلك الخطاب التّقعيدي ، الواحد ، المتواصل ، يُخفي وراءه صمتاً ، وغياباً ، ونقصاً . ونحن اليوم مَدْعوون إلى ممارسة قراءةٍ لتراثنا النقديّ الشعريّ ، تكشف عن الغياب والنقص ، وتَسْتَنْطِق الصّمت .

الشعرية والفضاء القرآني

\- ١ -

أوجز ما عرضت له آنفاً بالقول إنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي هو أوّل من نَظَر لِلشّفويّة الشعريّة الجاهليّة ، في أهمّ خصائصها - عَنيتُ الوزن والقافية . وقد قرأ الخليل موسيقى الشعر الجاهليّ في إطار التّوكيد على تميّز العرب عن غيرهم ، شعراً وموسيقى . وتمّت قراءته في ظروفٍ من الاختلاط والتّمازج بين العرب وغيرهم ، ومن التّصارع والتّفاعل بين القيم الثقافية العربيّة والقيم الثقافيّة غير العربية . وفي مثل هذه الظّروف يتعمّق الشّعور بالهويّة ، والإحساس بالتميّز . هكذا ساعدت هذه الظّروف على تغليب نوعٍ من القراءة للشعريّة الجاهليّة ، أدّى إلى أن تُهيمن معايير الشّفويّة الشعريّة ، وإلى أن تجمد في مجموعةٍ من الصّيغ والتّعاليم تردّ قول الشعر إلى نوعٍ من المحاكاة ، ولا تقيم فارقاً بين طبيعة النصّ الشفويّ وطبيعة النصّ المكتوب . وكان الهاجس الأساسُ عند النقّاد القائلين بهذه المعايير ، أن يؤكّدوا مظاهر التّواصُل مع الشعريّة الجاهليّة لأنّها ، في رأيهم ، أعمق وأقوى ما يُفصح عن الهويّة العربيّة ، ويُمثّلها . لهذا ، كانوا يعدّون كلّ خروج عنها ، خروجاً من

هذه الهوية ، وانحرافاً عن المثال الشعريّ العربيّ ، وإفساداً للشعر ذاته . ومن هنا انحصر همّهم في تتبّع أشكال استمرار الشفويّة الجاهليّة ، وقراءة الشعر وسماعِه في ضوئها ، والعمل على تعميم خصائصها وإعطائها طابعاً مطلقاً ، كأنّها مسلّمات رياضيّة ، أو مبادىء دينيّة ، وكأنّ على الشعر العربيّ أن يكون انعكاساً متواصلاً في المرآة النموذجيّة : الشعر الجاهليّ .

كما كان الخليل رائداً لتنظير الشفويّة الشعرية الجاهليّة ، على صعيد الإيقاع ، كان الجاحظ (توفي سنة ٢٥٥ هـ .) رائداً له ، على صعيدي الخاصيّة اللغويّة ، وخصوصيّة المقاربة الشعريّة .

يرى الجاحظ أنّ اللّغة العربيّة تفوّق لغات الأمم كلّها ، وأنّ العرب « معدن الفصاحة التامّة » ، وأنّ الفصاحة ليست في مجرّد الإفهام ، فقد يتمّ الإفهام بكلامٍ غير فصيح ، وإنما هي الإفهامُ «على مجرى كلام الفصحاء» من العرب. ومعنى ذلك أنّ الفصاحة في اللّفظ ، لا في المعنى . وبما أنّ المعنى مشتركٌ عامّ بين الأمم كلّها ، كما يرى الجاحظ ، واللّفظ مقصورٌ خاصّ ، فإنّ الشّعريّة ليست في المعنى ، وإنّما هي في اللّفظ . ومن هنا تنبع القيمة الشعريّة ممّا هو مقصورٌ خاصّ : اللّغة . إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعرٍ ما وتفرّده ، إلاّ بمعرفة الشيء الذي يُفْرِده عن سواه . وهذا الشيء ، بالنسبة إلى الشعر العربي ، هو في رأي الجاحظ ، لفظه ووزنه .

هـذه النّظرة جعلت الجاحظ يرى أنّ الشعـر ، كاللّغة . « غريزةٌ » عنـد العرب و« فـطرةٌ » ، وأنه ، من هنـا ، « طبعٌ عجيب » ، كما يعبّر، أي أنّه لا يُفسَّر ، فهو « قسمةٌ » من الله أو « حُظْوة » . وفي هذا مـا يوضـح رأيـه في مقـاربـة العـربيّ الشعريّة للأشياء والعالم : « كلّ شيءٍ للعرب بديهةٌ وارتجال ، وكـأنّه إلهـام . وليست هناك معـانـاةٌ ولا مكـابـدةٌ ولا إجـالـةُ فكرة » ، كما هي الحـال عند الأمم الأخرى ـ الفرس والهنـد والرّوم . وفيه كذلك ، ما يـوضـح قـوله إن الشعـر العربيّ « لا يستطاع أن يُتَرْجَم ، ولا يجوز عليه النّقل . ومتى حُوِّل ، تقطّع نـظمـه ، وبـطُلَ وزنـه ، وذهـب حسنـه ، وسقط موضـع التعجّب » . هكذا « يتهافتُ » ، كما يعبّر ، أي يزول ما فيـه من الخـاصّ المميّز ، ولا يبقى غير المشترك العامّ . ومن هنـا نفهم قوله إنّ « فائدة الشعر العربيّ مقصورةٌ على العرب ، وعلى من تكلّم بلسان العرب » .

ـ ٢ ـ

لم يكن القـرآن رؤيـة أو قـراءة جـديـدة لـلإنسـان والعـالم وحسب ، وإنما كان أيضـا كتابةً جديدة . وكما أنّه يمثّل قـطيعة مع الجاهليّة ، على مستوى المعرفة ، فإنّـه يمثّل أيضـا قطيعـة معهـا ، على مستوى الشّكل التّعبيـريّ . هكـذا كـان النّص القرآني تحوّلاً جذرياً وشـاملاً : بـه وفيه ، تـأسّست النُّقْلة من الشّفوية إلى الكتابة ، ـ من ثقافة البديهة والارتجال ، إلى ثقافة الرويّة والتـأمّل ؛ ومن النّـظرة التي لا تلامس الـوجود إلاّ في

ظاهره الوثنيّ ، إلى النّظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي ، وفي شموله ـ نشأةً ، ومصيراً ، ومعاداً .

لستُ هنا في صدد الكلام على النصّ القرآنيّ من حيث هو رؤيةٌ دينيّة ، أو الكشف عن جماليّته ، فثمّة كتبٌ عديدةٌ تناولت ذلك ببصيرةٍ وإحاطةٍ نفّاذتين . إنّ غرضي يَقْتَصِر على توضيح الأفق الذي فَتَحْتُه بنيتُه الكتابيّة أمام الشّعرية العربيّة .

أبدأ هذا التّوضيح فأعرض ، بإيجاز ، لأهمّ الدّراسات التي قارنت ، بشكلٍ أو آخر ، بين النصّ القرآنيّ والنصّ الشّعريّ . صحيحٌ أنّها كانت تهدف ، أساسياً ، إلى إقامة الفَرْقِ بين النّصّين ، مؤكّدةً على تفوّق النصّ القرآني . لكن ، صحيحٌ أيضاً أنّها ، في الوقت ذاته ، وبفعل المقارنة نفسها ، كانت ـ وربّما دون أن تقصد ـ تجعلُ من النصّ القرآني نموذجاً أدبيّاً جديداً ، يقابل النّموذج الجاهليّ ويتخطّاه. وهذا مما نبّه الشعراء ونقّاد الشعر إلى الاهتداء بالنصّ القرآنيّ واستلهامه ، خصوصاً أولئك الذين لم يتّخذوا من الشفوية الجاهليّة مثالا للشعر ، أو نموذجاً للتذوّق والنّقد .

ـ ٣ ـ

من الكتب الأولى التي تناولت النصّ القرآني ، مقارنةً بينه وبين النصّ الشعري الجاهلي ، كتاب « **مجاز القرآن** » **لأبي عبيدة** (توفي سنة ٢٠٩ هـ) ، ويقال إنّه ألّفه سنة ١٨٨ هـ . وهو يدرس اللّغة القرآنية ـ في طرق استخدامها المجازيّ ،

ويمهّد بعمله هذا للنّقد الذي يُعنى بدراسة الصّور الفنّية وطُرق التّعبير .

ومنها كتاب « معاني القرآن » **لِلفَرّاء** (توفي سنة ٢٠٧ هـ.) ، وهو يبحث في أسلوب النصّ القرآنيّ ، تركيباً وإعراباً ، فيفسّر سورَ القرآن واحدةً واحدةً ، شارحاً آياتها نحويا ، ولغويا ، وأدبيا ، داعماً رأيه أحياناً بشواهد من الشعر الجاهلي . ويتحدث في أثناء ذلك عن أدوات التّعبير المجازيّ كالكناية ، والتّشبيه ، والمثل ، والاستعارة ، والتقديم والتّأخير ، والانتقال من مخاطبة الشاهد إلى الغائب . كذلك يتحدث عن موسيقيّة النصّ القرآنيّ ، ويرى أنّ عناصرها هي التّرابط بين الكلمات ، وانسجام النّغم ، وتوافق الفواصل في أواخر الايات . ويحاول أن يُنظّر لهذه الظاهرة الإيقاعيّة ، مُقارنا إيّاها بأوزان الشّفوية الشعريّة الجاهليّة ، مشيرا ، مثلا ، إلى ما يمكن أن يطّرأ من تغيّرات على الكلمات في أواخر الايات ، حرصا على التّوافق الموسيقي وإقامة الوزن ، كما هو الشأن في قافية الشّعر .

ويخطو **الجاحظ** في دراسة النصّ القراني خطوة أكثر بُعداً في التذوّق ، وإدراك الأسرار الفنّية ، وبخاصةٍ في ما يتعلّق باللّغة المجازيّة ، وموسيقية النظم القراني ، وبنْيته . ويدعم رأيه دائماً بشواهد من الشفويّة الشعرية الجاهليّة . وقد توسّع في دراسة أوزان النّظم القراني ، نافيا أن يكون لها أيّ شبه بأوزان الشّعر .

وفي « مُشكل القرآن » لابن قتيبة (توفي سنة ٢٧٦ هـ .) ، نظراتٌ عميقة في تحليل النصّ القرآنيّ ، بيانياً . فيعرّف نظمه بأنّه سَبْكٌ خاصّ للألفاظ ، وضمٌ لها بعضها إلى بعض ، في تآلفٍ وتطابقٍ بينها وبين المعاني . ويعرّف موسيقيّته بأنها إيقاعٌ داخليّ في الآيات ، يقوم على تآلف الحروف نغمياً ، وعلى اطّراد الفواصل أوتغيّرها في أنساقٍ معيّنة . ويتحدّث عن أثر النّص القرآني في النّفس ، لأنه يخاطبها خطاب عارفٍ بمُكنوناتها وأسرارها ، فيهزّها ويأسرها . ويقول في كلامه على الشعر العربي إنّ الله أقامه للعرب « مقام الكتاب لغيرها ، وجعله لعلومها مستودعاً وحرسه بالوزن والقوافي وحسن النّظم » ، فيما يستشهد به في كلامه على مجاز النصّ القرآني . وهو يرى أنّ لظاهرة التكرار في القرآن قيمةً بيانيّةً كبيرة تفيد التّوكيد ، أو الحسْم ، أو إشباع المعنى ، أو الاتّساع في اللّفظ ، وذلك بحسب الحالة . وينتهي إلى القول إن النص القرآني يجري مجرى كلام العرب ، لكنه متفوّقٌ عليه ، ولا يُضاهى .

ويحدّد الرّماني (توفي سنة ٣٧٤ هـ .) في كتابه « النكت في إعجاز القرآن » ، البلاغة تحديداً يختلف عن تحديداتها السابقة ، وذلك استناداً إلى النصّ القرآني ، فيرى أنّها ليست في مجرّد إفهام المعنى ، وإنما هي « إيصالُ المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ » ، جامعاً في هذا التّحديد بين حَدّي البلاغة : أثرها في النّفس ، وأسلوبها . ويدرس الصورة البيانية وطرق أدائها ، واللفظ وطرق نظمه ، والفواصل التي يعرّفها بأنّها « حروف مشاكلة في المقاطع توجب حسن الإفهام

للمعاني » . ويخلص إلى وضع معيارٍ عميقٍ لجمالية النصّ ، قائلاً إنّ النصّ الجميل هو « ما تَذهَبُ فيه النّفس كلَّ مَذْهَب » ، أي أنّه ، في لغتنا النقديّة الحديثة ، النصّ الاحتمالي - المتعدّد المعاني .

وفي كتاب « بيان إعجاز القرآن » **للخطّابي** (توفي سنة ٣٨٨ هـ .) شيئان مهمّان : الأوّل إعادة تحديد النّظم القرآني ، بشكلٍ أكثر دقة وإحاطة من التّحديدات السّابقة . والثاني اشتراط الثقافة في إبداع النّظم الفنيّ وفي فهمه على السّواء ، مؤكّداً أنّ البديهة وطلاقة اللّسان غير كافيين . وربّما كان هذا القول يُمثّل البذور الأولى لنقد الشفويّة الشعريّة الجاهلية ، وجماليتها - لكن بشكلٍ غير مباشر .

ويرفض **الباقلاّني** (توفي سنة ٤٠٣ هـ) في دراساته للبيان القراني ، أيّة مقارنةٍ بين الآية وبيت الشعر ، أو بين السّورة والقصيدة ، لأنّ النظم القرآني ، في رأيه ، نمطٌ من البيان لا يُشبه ، في أيّ شيء ، كلام العرب ، فهو خروجٌ كاملٌ عن كلامهم الفنيّ ، بأنواعه كلّها . ولكي يوضح استحالة هذه المقارنة ، يقسم الكلام الفني عند العرب ، إلى خمسة أقسام :

أ - الشعر .

ب - الكلام الموزون غير المقفّى .

ج - الكلام المسجّع .

ع - الكلام الموزون غير المسجّع .

هـ - الكلام المُرسل ، أي المُطلق الخالي من الوزن والقافية .

وينتهي إلى القول إنّ النصّ القرآني خارجٌ عن هذه الأقسام جميعاً ، وإنّ له خصوصيّة تُفرده نمطاً خاصاً . ومن أجل المزيد من إيضاح ما يذهب إليه ، يُحلّل بعض النّصوص العربيّة ، بينها خطبٌ للنبيّ والصّحابة وفصحاء العرب ، ويحلّل معلّقة امرىء القيس ، ممثلاً للشعر « القديم »، وقصائد للبحتري ، مُمثلاً للشعر « المحدث » - مدلّلاً على اختلال هذا الشعر وتهافته ، إزاء النصّ القرآني . ثم ينقد الشعراء الذين يتوهّمون أنّ بإمكانهم أن يفيدوا من نظم القرآن في نظمهم الشعريّ ، ويمتدح الشعراء الذين ظلّوا ينظمون شعرهم على « طريقة العرب » ، الطريقة الشفويّة الجاهليّة .

- ٤ -

كانت دراساتٌ خاصّة بالشعر واللّغة تنمو إلى جانب هذه الدّراسات الخاصّة بالنصّ القرآنيّ . وكان أصحابها ، يقارنون ، بحثاً عن الصحّة والدقّة ، بين الشعر الجاهليّ والنصّ القرآنيّ ، ويناقشون المسائل المشتركة ، بيانيا ، بين النّظم القرآني والنّظم الشعري . أذكر، تمثيلا « **نقائض جرير والفرزدق** » لأبي عبيدة ، و« **جمهرة أشعار العرب** » للقرشي ، و« **معاني الشعر** » للاشناندافي ، وكتاب « **نقد النثر** » لقدامة بن جعفر (توفي سنة ٣١٠ هـ .) و«**كتاب الصناعتين**» لأبي هلال العسكري (توفي سنة ٣٩٥ هـ .) .

إذا أضفنا إلى المُعلن في هذه الدراسات وهو أنّ الإنسان لا يقدر أن يكتب نصاً يضاهي النصّ القرآني ، نقيضه المكبوت

وهو ما عبّر عنه النّظام المعتزلي، قائلاً : « إن نظم القرآن ليس بمعجزة، فإن العباد قادرون على مثله ، وعلى ما هو أحسن » . (الفرق بين الفرق ، للبغدادي ، الفضيحة الخامسة عشرة) ـ أقول إذا أضفنا هذا المكبوت إلى ذلك المعلن ندرك ألى أي مدىً كان النصّ القرآني مدار النقاش في كل ما يتّصل بالبيان وفنّية القول ، بعامّة ، وبالشعر والنثر ، خصوصاً. ندرك ، بالتالي ، أنّه كان قضية أدبيّة ـ فنّية ، إلى جانب كونه قضيّة نبويّة ـ دينيّة . وفي هذا ما قد يسوّغ لنا القول إنّ النصّ القرآني قرىء ، بيانياً ، قراءتين : تمّت القراءة الأولى في ضوء البيانيّة الشفوية الجاهليّة ـ تمسّكاً بالفطرة ، والقديم الأصلي ، فنظر أصحاب هذه القراءة إلى النصّ القرآني في ضوء بلاغة الشعر الجاهليّ (النصّ الأرضي) ، وإلى الشعر الجاهليّ في ضوء بلاغة القرآن (النصّ السّماوي) . ومن هنا أضفوا على الشعر الجاهلي خاصّية النّموذج والمثال ، شعرياً ـ (أجمل بيانٍ إنساني هو الشعر الجاهلي ، وأجمل بيانٍ بلغة هذا الشعر ذاتها ، أرضي وسماوي ، بإطلاق، هو النصّ القرآني) ـ ممّا جعله يبدو كأنه البيان الفطريُّ الذي لا يُضاهى، هو أيضاً ، والذي لا بدّ من أن يكون الينبوع والقدوة . وقد أعطوا للأسلوب الجاهلي الشعري اسماً يرمز إلى ما يُفرد الشعرية العربية عن غيرها ، هو : « طريقة العرب » .

أمّا القراءة الثانية فهي التي حاول أصحابها أن يضيفوا إلى قولهم ، بالفطرة وأهميتها ، قولهم أيضاً بالثقافة التي تدعم هذه الفطرة وتحتضنها . إنها القراءة التي أسّست لما يمكن أن نسمّيه بـ

« شعرية الكتابة » ، انطلاقاً من الشعرية الشفوية ذاتها . كان أصحاب هذه القراءة يقرأون النصّ القرآني بوصفه نصّاً كونياً ـ روحياً وفكرياً ، فلم يكن ، بالنسبة إليهم فطرةً وحسب ، وإنما كان أيضاً ثقافةً، ورؤيةً فكريةً شاملة . فلئن كانت لغة القرآن نبويّة أو إلهية من جهة كونها وحْياً ، فإنها في الوقت نفسه ، شعرية ـ من حيث أنها هي نفسها لغة الشعر الجاهلي . ولئن كانت مقدّسة بوصفها لغةً نزل بها الوحي الإسلامي ، فإن هذه القداسة مُحايثَةٌ للتاريخ ـ أو هي ، بمعنىً ما ، تاريخيّة ـ فهي إلى جانب كونها تنقل رؤية الغيب ، تنقل ما هو إنساني ـ ثقافي . إنّها التّعالي المُحايث ، هي التّعالي والمحايَثَةُ في آن .

ومعنى ذلك أنّ النّص القرآني كان في هاتين القراءتين ، وفي جميع الحالات ، أساس الحركية الثقافية الإبداعية ، في المجتمع العربي ، الإسلامي ، وينبوعها ومدارها . غير أنّ القراءة الثانية هي التي مهّدت ، كما أرى ، للنقلة من الشفويّة الشعريّة الجاهلية إلى شعريّة الكتابة . وبهذه القراءة ، وفي مُناخها صاغ الجرجاني مبادىء الشعريّة الكتابيّة، فيما كان يصوغ نظريّة النّظم القرآني . وكان قد مهّد لها بعض النّقاد ، خصوصاً الصوليّ (توفي سنة ٣٣٦ هـ .).

هكذا يمكن القول إن النصّ القرآني الذي نُظر إليه بصفته نَفْياً للشعر ، بشكلٍ أو آخر ، هو الذي أدّى على نَحْوٍ غير مباشر ، إلى فتح آفاقٍ للشعر ، غير معروفة ولا حدّ لها ، وإلى تأسيس النّقد الشعري ، بمعناه الحقّ .

- ٥ -

يقدّم الصّولي أوّل دفاع شبه متكامل عن شعريّة الكتابة ، وهي هنا طريقة أبي تمام الشّعريّة ، أو « الطريقة المحدثة » في مقابل « طريقة العرب » ، أو « الطريقة القديمة » . وفي دفاعه عن هذه الطريقة المحدثة التي خالفت طريقة الأوائل ، أي شعراء الشفويّة الجاهليّة ، يؤكّد على الأمور التاليّة :

أ ـ تتمثّل خصوصيّة الطريقة المحدثة في ابتكار معانٍ لم تعرفها الشفويّة الجاهليّة ، وتتمثل هذه الخصوصيّة كذلك في ابتكار لغةٍ شعرية جديدة . فالإحداث الشعريّ إذاً ، هو ابتكار ما لم يعرفه الأقدمون .

ب ـ جودة النصّ الشعريّ في ذاته ، هي التي يجب أن تكون معيار التقويم، لا الأسبقيّة الزمنيّة. فالأوّل، شعرياً، هو ، بالضرورة ، الأوّل في الجودة ، لا الأول في الزمن. فطريقة الأوائل ، إذاً ، لا يصحّ أن تكون معياراً .

جـ ـ الثقافة العميقة الشاملة شرطٌ لا بُدَّ منه لكل من يحاول أن يكُون ناقدا شعرياً . فلا بدّ لناقد الشعر أن يكون « من أهل النفاذ في علم الشعر » ، كما يعبّر الصّولي . وانعدام هذه الثقافة لدى نقاد الشعر في عصره ، هو الذي كان وراء جهلهم بخصوصية الشعر المحدث ، وشعر أبي تمام، ووراء معاداتهم حركة الإحداث الشعريّ ، أو شعرية الكتابة .

هكذا يؤكّد الصّولي على تقدّم أبي تمام وتفوّقه في طريقته

الشعريّة المُحدثة التي تقوم ، خلافاً للشفويّة الجاهلية ، على « غموض المعاني ودقّتها » كما يرى الآمدي (توفي سنة ٣٧٠ هـ) ، والتي هي طريقة الشعراء « أهل المعاني ، أصحاب الصّنعة ، ومن يميل إلى التدقيق ، وفلسفي الكلام » ، كما يرى الآمدي أيضاً .

يعطي الجرجاني هذه القضايا ، وبخاصةٍ شعرية الكتابة ، وهي ما يهمّنا ، هنا ، شكلاً نقدياً متكاملاً في كتابيه : « أسرار البلاغة » و« دلائل الإعجاز » . فهو يرى أنّ « النظم » هو الأساسُ في الكشف عن شعرية الكتابة أو النصّ . ويعرّف « النّظم » بأنه « تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسببٍ من بعض » (دلائل الإعجاز ، المقدّمة) . لكنّ هذا لا يعني ضمّ الشيء إلى الشيء كيفما جاء واتّفق ، وإنما يعني ترتيب الكلمات على حسب ترتيب المعاني في النّفس ، بحيث تتناسق دلالتها ، وتتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل . والنظم ، وفقاً لهذا التّحديد ، يشبه الصياغة والتّحبير (التّوشية ، والتّزيين) ويشبه كذلك التّفويف (الرّقة ، وتعدّد الألوان مع وجود البياض بينها) ، والنقش وكلّ ما يُقصد به التصوير (المصدر نفسه ، ص ٤٠ ـ ٤١) . وهذا مما يذكّر بتعريف الجاحظ للشعر ، فهو « صياغة ، وضربٌ من التّصوير » .

سيكون طبيعياً ، إذاً ، أن لا يُنظَرَ ، في النّظم ، إلى اللّفظ بذاته . فالألفاظ « لا تتفاضل من حيث هي ألفاظٌ مجردة ، ولا من حيث هي كلمٌ مفردة . وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في

ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها . فنحن كثيراً ما نرى كلمةً تروقنا وتؤنسنا في موضع ، ثم نراها بعينها تثقل علينا وتوحشنا في موضع آخر » . (المصدر نفسه ص ٣٨).

كذلك لا يُنظر في النّظم إلى المعنى في ذاته ، إذ لا مزيـة له من حيث هـو معنى قائم بنفسـه . فسبيل المعـاني « هو سبيـل الأصبـاغ التي تُعمل منهـا الصّور والنّقـوش . فكما أنـك ترى الرّجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصّورة والنّقش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضَـرْبٍ من التخيّر والتدبّر ، في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها ، وكيفيّة مَزْجـه لها ، وتـرتيبه إيّاها ، إلى ما لم يَتَهَدَّ إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب . كذلك حال الشاعر والشّـاعر « في ما يُختصّ بالمعنى الذي يقصدان إليه » . (المصدر نفسه ، ص ٧٠) .

وكما أنّ المزية ليست في اللّفظ بذاته ، ولا في المعنى بذاته ، فإنها كذلك ليست من « جانب العلم باللّغـة». إذ « لـو كانت المزيّة تجب من أجل اللغة ، والعلم بأوضاعها وما أراده الواضع فيها ، لكان ينبغي أن لا تجب المزيّة بما يبتدئه الشاعر في كلامه من استعارة اللّفظ للشيء لم يُستعر له ، وأن لا تكون الفضيلة إلّا في استعـارةٍ قد تعـورفت في كـلام العـرب وكفى بـذلـك جهلاً . وإنما المزيّة في حسن التخيّر ، ومعرفة موضـع الكلم » (. . .) « وإذا كان الكلام بمثابة التصوير والصّياغة ، وكـان المعنى بمثابة الشّيء الذي يقع التّصوير والصّـوغ فيه ـ كـالفضّة والذّهب يصاغ منهما خاتمٌ أو سوارٌ ، فإنّ من المُحـال إذا أردنا

التّقويم أو النّظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته ، أن ننظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصّورة ، أو الذّهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصّنعة ، كذلك من المُحال ، إذا أردنا أن نعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام ، أن ننظر في مجرّد معناه » (المصدر نفسه ، ص ١٩٢ ـ ١٩٧) . ينتج عن هذا أمران : الأوّل هو أنّ الشعريّة هي في طريقة إثبات المعنى ، والثاني هو أنّ اكتشاف الشعريّة لا يتمّ بالسّماع وحده ، وإنّما يجب النّظر إلى النّص « بالقلب » وتجب « الاستعانة بالفكر » و« يجب إعمال الرويّة ، ومراجعة العقل والاستنجاد بالفهم » . (المصدر نفسه ، ص ٦٧ ، ص ٥١) . وإذا سألنا الجرجاني، في هذا السّياق : ما شأن الوزن ؟ فإنه يجيبنا : « الوزن لا يعنينا أمره » ، وإنه لا يدعو إلى الشعر من أجل الوزن ، وإنما إلى حسن التّمثيل والاستعارة ، وإلى التّلويح والإشارة ، وإلى صنعةٍ معيّنةٍ خاصّةٍ (المصدر نفسه ، ص ٢٠) ، ذلك أنّ الوزن « ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء . إذ لو كان له مدخلٌ فيها ، لكان يجب في كلّ قصيدتين اتّفقتا في الوزن ، أن تتّفقا في الفصاحة والبلاغة . فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً ، ولا به كان كلامٌ خيراً من كلام » (المصدر نفسه ، ص ٣٦٤) .

- ٦ -

إذا كان النّظم سرّ الشعريّة ، فما يكون سرّ النّظم ؟ إنه كما يجيب الجرجاني: المجاز. «إنّ محاسن الكلام في معظمها، إن

لم نقل كلّها متفرّعة عن صناعة المجاز وأدواته ، وراجعة إليها » (أسرار البلاغة ، ص ٢٦) ، فاللغة المجازيّة « سحرٌ » ، كما يعبّـر ؛ إنها تبـرز الكـلام « أبـداً في صـورةٍ مستجـدّةٍ » ، و« تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ » . وبهذه اللّغة ترى « الجماد حيّاً ناطقـاً ، والأجسام الخُرس مبينةً » ، وهي تسريك « المعـاني اللّطيفة التي هي من خبـايا العقـل كـأنّها قـد جُسّمت » ، وتلطّف « الأوصاف الجسمانيّة حتى تعودَ روحانية لا تنالها إلا الظّنون » (المصدر نفسه ، ص ٤٠ ـ ٤١) .

وللّغـة المجازيّـة درجـاتٌ أرقـاهـا الاستعـارة . ولا يكـون للصّورة هنا قوّة تهزّ وتحرّك إلا إذا كان الشّبه مقرّراً بين شيئين مختلفين في الجنس . فكلّما كان التّباعد بين الشيئين أشدّ ، كـانت الصّـورة إلى النفـوس أعجب ، وكـانت النّفــوس لهـا أطرب . ذلك أنّ موضع الاستحسان هو أنّ الإنسان يرى بهـا الشيئين مِثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين . المجاز هنـا يعمل عمل السّحر « في تـأليف ما يختلف ، كـأنه يختصر البعـد بين المشرق والمغرب ، ويرينا الأضـدادَ ملتئمةً ، ويـأتينا بـالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين » (المصدر نفسه ، ص ١١٦ ، ١١٨). وهذا يدخلنـا في عالمٍ من الغـرابة كـما يقول الجرجاني ، بحيث تكون الاستعارات أو الصّور الشعريّة مما لا يقدر الخاطر أن ينالها بسرعة ، وممّا لا يقع في الوهم من مجـرّد النّظر ، فهي لا تُدرك إلاّ « بعد تثبيتٍ وتذكّرٍ وفَلْيٍ للنّفس عن الصّور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك، واستحضار ما غاب منه» (المصدر نفسه، ص١٤٤)، ذلك أنّ

«كل شبهٍ رجع إلى وصفٍ أو هيئةٍ من شأنها أن تُرى وتُبصر أبداً، فالتشبيه المعقود عليه نازلٌ مبتذلٌ. وما كان بالضدّ من هذا، وفي الغاية القُصوى من مخالفته، فالتّشبيه المردود إليه غريبٌ نادرٌ، بديع. ثم تتفاضل التّشبيهات التي تجيء واسطةً لهذين الطرفين بحسب حالها منهما. فما كان منها إلى الطّرف الأوّل أقرب، فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطرف الثاني أذهب، فهو أعلى وأفضل، وبوصف الغريب أجدر» (المصدر نفسه، ص١٥١). والقاعدة في هذا كلّه هي إيجاد الائتلاف في الأشياء المختلفة، أو هي بتحديد أدق: «شدة ائتلافٍ في شدة اختلاف» (المصدر نفسه، ص١٣٦، ١٤٠).

ويعلّل الجرجاني الأسباب التي تبعث على الإعجاب باللّغة المجازية، فيقول إنّ الطّبع مبنيٌّ على أنّ الشّيء إذا ظهر من مكانٍ لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضعٍ ليس بمعدنٍ له، كانت النّفس أكثر إعجاباً به، وأكثر شغفاً» (المصدر نفسه، ص ١٨٨).

- ٧ -

لكن، كيف نعرف مزيّة الكلام الشعريّ؟ كيف نكتشف وجه الدقّة في صَنْعته، «ومكانَ الحذْق، وموضعَ الأستاذية» كما يعبّر الجرجاني؟ للإجابة عن هذا السّؤال، يشير الجرجاني إلى أنه «ليس بين الخفايا والمشكلات أغرب مذهباً في الغموض ولا أعجب شأناً من المزيّة، ولا أكثر تفلّتاً من الفهم. وما قاله العلماء والبلغاء في صفتها، رموزٌ لا يفهمها إلاّ من هو في مثل

حـالهم من لـطف الـطّبـع ، ومن هـو مهيّـأ لفهم تـلك الإشارات » . ويضيف قائلاً إنّ المعنى في الشعر « كالجوهر في الصّدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقّه عنه ، (. . .) وليس كلّ فكرٍ بقادرٍ على أن « يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه ، ولا كلّ خاطرٍ يُؤذَن له في الوصول إليه ، فما كلّ أحدٍ يفلح في شقّ الصّدفة ، ويكـون في ذلك من أهـل المعـرفـة » (أسـرار البـلاغة ، ص ١٢٨) . ذلـك أنّ الصّور التي تبـدعها اللّغـة المجازيّة « تومىء إلى ما تمثّله الظنون » ولا تُعقل إلا « بغريزة العقـل ونـظر القلب » ، فهي تسدقّ وتـلطف ، وتغـمض ، وتغرب ، بحيث لا تدرك إلاّ « بضرب من التأوّل » يستند إلى التأمّل العميق ، والرويّة ، ولطافة الفكر . بل لا يفهمها حقّ الفهم إلاّ من له ذهنٌ ونظرٌ يرتفعان به عن « طبقة العـامّة » ، أي « ذوو الأذهـان الصّافيـة ، والعقول النـافـذة ، والـطبـاع السّليمة ، والنفـوس المستعـدّة لأن تعي الحكمـة» (المصدر نفسه ، ص ٨٠ ـ ٨١ ، ٨٤ ، ٦٠) .

ولا بدّ ، في هذا كلّه ، من إدراك تفاصيل الصّنعة ، إذ « بإدراك التفاصيـل ، يقع التّفـاضل بين راءٍ وراءٍ ، وسامـع وسامع ، فأمّا الجُمل فتستوي فيها الأقدام » ، فنحن في إدراك تفصيل ما نراه أو نسمعه ونتـذوّقه كمن ينتقي الشيء من بـين جملة أشيـاء ، وكمن يميّزه ممـا اختلط به . لكن حـين لا يهمّنا التّفصيل ، نكون كمن يأخذ الشيء جزافاً ويجْرفه جَرْفاً . (المصدر نفسه ، ص ١٤٤) .

وكـما أنّ هناك تفـاضلاً في الفهم ، فـإنّ هناك تفـاضـلاً في

الصّنعة . فعلى حسب دقّة مسلك الشاعر في ابتكار الصّور ، ولطف مذهبه ، يستحق التّقديم . وعلى حسب المراتب في ذلك ، نعطيه في بعض منزلة « الحاذق الصّنع ، والملهَم » ، و« الألمعيّ المُحدِث الذي سبَق إلى اختراع نوع من الصّنعة حتى يصير إماماً ، وحتى تعرف تلك الصّنعة ، باسمه . ونعطيه في بعض ، موضع المتعلّم ، المقتدي الذي « يحسن التشبّه بمن أخذ عنه » ، علماً أنّ « التقليد نقيصة » (المصدر نفسه ، ص ١٣٨ ، ١٥٩) .

إذا أضفنا إلى ذلك رأي الجرجاني في أنّ المعاني العاميّة والأمور المشتركة ، لا مزيّة فيها ، وأنّ المزيّة هي من جهة ما يُستنبط بالفكر ، أو هي في ما يُسمّيه بـ « معنى المعنى » ، وهو أن نعقل من ظاهر اللّفظ معنىً يقودنا إلى معنى آخر، تحصّل لدينا أنّ الشعر خاصيّ ، وأنّ فهمه ، بالتالي ، خاصيّ - وَقْفٌ على أهل الذّوق والمعرفة . (دلائل الإعجاز ، ص ٢٥٥) .

أصل إلى أنّ الجرجاني في نقده الذي عرضت منه ، بإيجاز بالغ ، ما يهمّنا في إطار هذه المحاضرة ، يقدّم نقضاً - يكاد أن يكون كاملاً - لمعايير الشعريّة الشفويّة الجاهليّة ، ويؤسّس معايير أخرى لشعريّة الكتابة ، يستلهمها من الأفق الكتابيّ الذي فتحه النصّ القرآني .

- ٨ -

يتجلّى لنا ، في ضوء ما تقدّم ، أنّ جذور الحداثة الشعريّة العربيّة ، بخاصةٍ ، والحداثة الكتابيّة ، بعامّةٍ ، كامنة في النصّ

القرآني ، من حيث أنّ الشّعريّة الشفويّة الجاهليّة تمثل القدم الشعريّ ، وأنّ الدّراسات القرآنية ، وضعت أسساً نقديّة جديدة لدراسة النصّ ، بل ابتكرت علماً للجمال ، جديداً ، ممهّدة بذلك لنشوء شعريةٍ عربيّة جديدة .

إذا أضفنا إلى هذا كلّه مدى تأثير النصّ القرآنيّ في شعريّة النصّ الصوفيّ ، عرفنا كيف أنّ الكتابة القرآنية ولّدت تذوّقاً جديداً للغة الفنّية ، وممارسةً كتابيّة جديدة ، وكيف أن القرآن أصبح « منبع الأدب » ، كما يعبّر ابن الأثير (توفي سنة ٦٣٧ هـ .) ، وكيف أنّ الدراسات القرآنية توفّر المصدر الأكثر أهميّة لدراسة شعريّة اللّغة العربيّة .

- ٩ -

قبل أن أشير إلى تجليّات الحداثة التي أسّس لها النّص القرآني ، محاولاً إيجازها في مبادىء عامة ، أودّ أن أعرض لبعض الشعراء الذين أخذوا بدءاً من منتصف القرن الثاني الهجري ، يحقّقون في شعرهم ، تطبيقياً ، ما رأته الدراسات القرآنية نظرياً ، في النصّ القرآنيّ . فمسلم بن الوليد، مثلاً، (توفي سنة ٢٠٨ هـ) هو أوّل من حاول أن يجعل بلاغة القصيدة شبيهةً ببلاغة النصّ القرآني ، كما يحدّدها الرمّاني ، أي « إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورةٍ من اللّفظ » ، وفقاً لرأي ابن قتيبة الذي يقول عنه إنّه «أوّل مَن ألطف في المعاني، ورقّق في القول». وهو، وفقاً لرأي آخرين ، أوّل من حاول أن يعتمد البديع « الاستعارة، الطّباق ، الجناس) طريقاً للأداء الفنّي،

مستلهماً في ذلك النصّ القرآنيّ .

وكان بشّار بن برد (توفي سنة ١٦٨ هـ .) في أساس الخروج على الشفويّة الشعريّة الجاهليّة ، وابتكار لغة الشعريّة الكتابيّة ، أو لغة الحاضرة بديلاً للغة البادية . وقد أوصل أبو نواس (توفي سنة ١٩٥ هـ .) هذه اللغة إلى أوج فنّي لا سابق له ، تحوّلت اللّغة الشعرية ، انطلاقاً منه ، تحوّلاً شبه كلّي .
ففي شعره البداية الأكثر غنىً وشمولاً وتنوّعاً لحداثة الشعرية الكتابيّة . فهو مقاربة معرفيّة للأشياء والعالم والإنسان بحساسية جديدة ، وجمالية جديدة .

وينطلق أبو تمام (توفي سنة ٢٣١ هـ) في تجربته الشعرية من رؤية ترى أنّ الشعر نوع من خلق العالم باللغة ، مشبهاً العلاقة بين الشاعر والكلمة بالعلاقة بين عاشقين ، وفعل الشعر بالفعل الجنسي . هكذا يقيم علاقاتٍ غير معهودة بين الكلمة والكلمة ، وبين الكلمة والشيء ، وبين الإنسان والعالم ، فيشوّش « المعنى » و« اللفظ » معاً ، ويشوّش المفهوم الموروث ، الشفويّ ، للشعر ذاته .

- ١٠ -

أتحدّث الان عن المبادىء الجمالية والنّقدية التي نشأت بتأثير من الدّراسات القرآنية ، وأسّست لحركة الانتقال من شعريّة الشفويّة الجاهليّة إلى شعريّة الكتابة ، موجزاً إياها في النقاط التالية :

أوّلاً ـ مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق . فعلى الشاعر أن يبتدىء شعره ابتداءً لا على مثال . ولا يتضمّن هذا المبدأ القول بضرورة الابتعاد عن محاكاة الشعر الجاهلي وحسب ، وإنّما يتضمن كذلك القول بضرورة اكتشاف آفاق غير معهودة في طرق التّعبير ، والغوص في أعماق النّفس ، ومقاربة الأشياء والعالم . وهذا مما ساعد على إرساء مصطلحاتٍ نقديّة تؤكّد كلّها على التفرّد والابتداء . كان يقال عن **بشّار**، مثلاً ، إنه « أستاذ المحدثين » ، و« سلك طريقاً لم يسلكه أحد » ، وكان يقال عن **أبي تمام**، مثلاً آخر ، إنه « رأس في الشعر » ، « مبتدىء لمذهب » . وكان يوصف بأنه « مخترع » وبأنّ شعره « معجزة » . ووصفه **البحتري**، تلميذه وصديقه ، بأنه « الرئيس الأستاذ » ، ووصفه آخرون بأنّه « الإمام المتبوع » . وكان **أبو العلاء المعرّي**، مثلا أخيرا ، يسمي شعر **المتنبي** بـ « معجز أحمد » .

ويتضمّن هذا المبدأ القول بضرورة نقض العادة، باستمرار ،لكي يظلّ الشعر ، باستمرار ، غريبا وجديداً .

ثانيا ـ اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكلٍ من الشّاعر والنّاقد . فكتابة الشعر وقراءته تستلزمان معرفةً وخبرةً ومراساً ، ولا تكفي البداهة والارتجال ومجرّد المعرفة اللغويّة .

وهذا مما أدّى إلى القول إنّ الشعر ليس للجميع ، وإنما هو مقصورٌ على فئةٍ خاصّة ، فللشعر أهله ومن الصّعب أن يفهمه « غير أهله» .

ثالثاً ـ النّظر إلى كلٍّ من النّص الشعري القديم ، والنّص الشعري المحدث ، في معزلٍ عن السُّبْق الزمني أو التأخر ، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته . وفي هذا بداية القول إن الكمال الشعري ليس وقفاً على القديم ، وإنّ المحدث ليس ، بالضرورة ، أدنى منه . بل يمكن أن يكون المحدث أكثر جمالاً . والقديم ، إذاً ، ليس نموذجاً ولا معياراً .

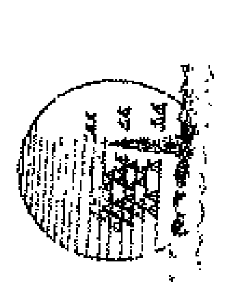
وقد استَتْبَعَ هذا المبدأ التّشديد على عناصر شعريّة معيّنة والتّقليل من أهميّة عناصر أخرى، كما رأينا مثلاً عند الجرجاني الذي يقلّل من شأن الوزن في ذاته ، وعند الباقلاني الذي يؤكد على وحدة القصيدة ووحدة السّورة في تحليله إيّاهما . واستتبع كذلك دراسة نسيج النّص والدخول في تفاصيله، وعدم الفصل بين اللّفظ والمعنى، والتّوكيد على أنّ اللّفظة ليست قبيحة بذاتها أو جميلة بذاتها، فقبحها وجمالها مرتبطان بسياقها وكيفية اقترانها بغيرها ، وبلاغة الكلام ليست في المفردات ، وإنما تعود إلى خصائص نسجها وإلى العلاقات الفنّية والمعنويّة التي يقيمها هذا النّسج .

رابعاً ـ نشوء نظرة جماليّة جديدة ـ فلم يعد الوضوح الشفويّ الجاهلي معياراً للجمال والتأثير ؛ بل صار هذا الوضوح يُعدّ على العكس ، نقيضاً للشعريّة ، كما يراها الجرجاني . فالجماليّة الشعريّة تكمن ، بالأحرى ، في النصّ الغامض ، المتشابه ، أي الذي يحتمل تأويلاتٍ مختلفة ، ومعاني متعدّدة ـ النصّ الذي « تذهب النفس فيه كلّ مذهب » ، كما يعبّر الرّماني .

خامساً ـ إعطاء الأوّلية لحركيّة الإبـداع والتجربـة ، بحيث يبدو الشعر تجاوزاً دائماً للعـاديّ ، المشتركِ ، الموروث ، لا « يهـاب أن يخرق الإجماع » ، كما يعبّـر الجـرجـاني، وبحيث تصبح الشعريّة «ضرباً من الفتنة » كما يعبر أيضـاً ، أو كيمياء « تعـطي الشبهـة سلطان الحجـة ، وترد الحجـة إلى صيغـة الشّبهـة ، وتصنع من المـادّة الخسيسـة بِدَعـاً تغلو في القيمـة وتعلو ، وتفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبـائع مـا ترى بـه الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الإكسير وقـد وضحت ، ـ إلاّ أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام» (أسرار البلاغة ص ٣١٧ ـ ٣١٨) .

وربّمـا كان أفضـل ما أختم بـه وما يعبّـر عن أفق الشعريـة الجديدة هذه الأبيات لأبي نواس ، التي هي في الوقت نفسه بمثابة بيانٍ شعري :

غير أنّي قائلٌ ما أتاني
من ظنوني ، مكذبٌ للعيانِ
آخذٌ نفسي بتأليف شيءٍ
واحدٍ في اللّفظ شتّى المعاني
قائم في الوهم ، حتى إذا ما
رمته ، رمْتُ مُعمّى المكانِ
فكأني تابعٌ حسْنَ شيءٍ
من أمامي ليس بالمُسْتبانِ



الشعرية والفكر

ـ ١ ـ

ثمّة ثلاث ظواهر أحرص على أن أبدأ بها هذه المحاضرة حول الشعريّة والفكر عند العرب . تتصل الأولى بالنّقد الشعرّي العربيّ ، والثانية بالنّظام المعرفيّ القائم على علوم اللّغة العربيّة الإسلامية ، نَحْواً وبلاغةً ، فقهاً وكلاماً ، أمّا الثالثة فتتصل بالنّظام المعرفي الفلسفي .

أوّلاً ، اتّخذ النّقد ، في مُعْظمه ، من الشعر الجاهليّ نموذجاً ومثالاً ، وقوّم الشعر اللاّحق ، إيجاباً أو سلباً ، بحسب اقترابه منه في الطّريقة الشعرية ، أو ابتعاده عنه . ويُفترض في هذا النّقد إدراكه أنّ الشعر الجاهلي لم يكن مستودع « الألحان » العربية وحسب، وإنما كان أيضاً، مستودع « الحقائق » و « المعارف» . ويعني ذلك أنّ الشاعر الجاهلي لم يكن « يُنْشِد » وحسب، وإنما كان « يفكّر » أيضاً، وأنّ القصيدة الجاهلية لم تكن مصدر طرب وحسب، وإنما كانت أيضاً مصدر معرفة . يعني ذلك ، بعبارةٍ ثانية ، أنّ الشعر الجاهلي لم يكن واحداً، وإنّما كان متعدداً . المسألة التي تطرح في هذا الصّدد هي أنّ هذا المتعدّد قُلِّصَ في نموذجٍ واحد ، وأنّ هذا النموذج نُظر إليه ، نقدياً ، بوصفه

نشيداً ، بحيث غلبت قيم النشيد على طبيعة الشعر الجاهلي ، وغلبت تبعاً لذلك معايير الشفوية الشّعرية في تقويم الشعر ، وفُصِل، نتيجةً لهذا، على نحوٍ شِبْهٍ قاطعٍ بين الشعريّة والفكر . وحيثما رأى هذا النّقد عند هذا الشاعر أو ذاك ميلاً إلى الفكر ، بشكلٍ أو آخر ، كان يعدّه انحرافاً عمّا سمّاه بـ « الطريقة العربيّة » في نظم الشّعر ـ انحرافاً يُسمّيه حيناً بالغموض ، وحيناً بالتّعقيد ، وحيناً بالإغراب، وحيناً بالمحال ؛ أي الذي أحيل عن الحق . وهي كلّها صفاتٌ كان يطلقها للنّقض من قيمته الشعرية . بل إنّ بين ممثّلي هذا النّقد من أخرجوا أبا العلاء المعرّي ، مثلاً ، من دائرة الشعر، تمسكاً بمقاييس تلك الطّريقة ، وسمّوه بالحكيم . ووقفوا من المتنبّي قبله موقفاً مشابهاً . وسموا أبا تمّام قبلهما « مفسداً » للشعر العربي و« طريقة العرب » .

وينسى هذا النّقد أنّ هؤلاء الشعراء كانوا ، في علاقة شعرهم بالفكر ، امتداداً بشكلٍ أو آخر ، للشعر الجاهليّ نفسه ، ـ امتداداً أكثر غنىً وعمقاً بالطّبع ـ كما نراه ، تمثيلاً لا حصْراً عند الشنفرى ، وعروة بن الورد ، والسموأل ، والأفوه الأودي ، وعلقمة الفحل ، وزهير بن أبي سلمى ، وطرفة بن العبد ، وعديّ بن زيد ، ولبيد بن ربيعة ، وعبيد بن الأبرص ، في كثيرٍ من الشعر الذي تركوه لنا .

وينسى أصحاب هذا النّقد أنّهم هم أنفسهم الذين نقلوا وكرّروا أن الشّعر لم يكن للعرب مجرّد « ديوان للألحان » ، وإنما كان « ديوان علومهم » و«شاهد صوابهم وخطأهم » و« أصلاً

يرجعون إليه » ، (ابن خلدون)، « فيه الحق والحكمة » ، « مجنى ثمر العقول » ، « هادٍ مرشد » ، « واعظ مثقف » ، « مخلِّد الآثار » (الجرجاني) ـ ينسون ، باختصار ، أنّ الشعر الجاهلي كان ، بالاضافة إلى أنّه نشيد، نهجاً خاصاً من المقاربة الفكرية للأشياء والعالم ، وأنه لم يكن ينهض على تجربة انفعالية وحسب ، وإنما كان ينهض أيضاً على تجربةٍ فكرّية .

ثانياً ، إنّ النّظام المعرفيّ الذي بني على الدّين ـ فقهاً وكلاماً من جهة ، وعلى اللّغة ـ نحواً وبلاغة ، من جهة ثانية ، فصل هو أيضاً بين الشعريّة والفكر ، فصلاً قاطعاً . لكنّ المفارقة هنا هي أنّ ما عدّه الـدّين ضلالاً وإغـواءً ، يجعل منـه ممثّلو هذا النّظام المعرفي، مصدرَ استمتاعٍ جماليّ، ولذّةٍ نفسيّة، وأنّ هذا النّظام الذي اسْتُمِدّ من نَصٍّ كتابيّ بخصائص كتابية ، أعني النصّ القرآني ، هو نفسه كان يدعم التنظير للشفوية الغنائية ويؤكّد معاييرها الفنية ، ويشارك في إعلائها معايير ثابتة ، شبه مطلقة .

ثالثاً ، الظاهرة الثالثة هي أنّ النظام المعرفي البرهانيّ الذي يُعدّ، بمعنى ما ، قطيعة على صعيدي المنهج والمعرفة ، مع النّظامين السّابقين ، إنما هو تواصلٌ معهما ، بشكلٍ أو آخر ، على صعيد النّظرة إلى الشعر . فهو يكملهما ، ويضيف إلى ما يقدّمانه مرحججٍ ، خاصّة بهما ، حججه العقليّة الخاصّة به ـ والتي يستقيها من الفكر اليونانيّ.

هكذا نرى أنّ الشعر هو ، بالنسبة إلى العرب الذين نظّروا

له ، إمّا أنه « مُتِعٌ مُطْرِب » ، وإمّا أنّه « منفيّ ، مطرود ».

» . فمجال الشعر هو الكذب ، واللّا معقول ، أو هو مجال الحساسية والمتعة . الشعرية ، بعبارة ثانية ، نقصٌ أو عنصرٌ سلبي في مقاربة أشياء العالم وأسراره . والشعر ، في أحسن ما يوصف به ، لعبٌ ومحاكاة وتخييل .

يمكن ، من الناحية الدّينية ، أن نجدتسويغاً لما ذهب إليه النّظام المعرفي الديني - اللغويّ . فنحن إذا رجعنا إلى جذر كلمة شعْر في العربية ، وهي : « شَعَرَ» نرى أنّها تعني عَلِمَ ، وعَقَلَ ، وفَطِن . وبهذا المعنى الأصليّ يكون كلّ علمٍ شعراً . وسمّي الشاعر شاعراً لأنه يشعر ما لا يشعر غيره ، أي يعلم ما لا يعلم غيره . (لسان العرب، مادة : شعر) لكنّ مصطلح الشّعر غلب على القول المنظوم بالوزن والقافية ، أي القول « المحدود بعلاماتٍ لا يجاوزها » . وغلب على شعر معنى آخر هو : أحسّ . هكذا صار الشعر حساً وهو ما « نعبّر به عن أول العلم بالمدركات » . لهذا يقال : « حسست بالحُمّى ، ولا يقال حسست بأنّ الله واحد » ، فالله لا يوصف بأنّه يُحَسّ، بل بأنه يُدرَك . وربّما كان في هذا ما يفسر دينياً قصْر الشعر على الإحساس ، والفصْلَ بينه وبينَ الفكر . فليس للشعر أن يتجاوز أوّل العلم ، وهو ما يتيحه الحسّ . أمّا ما تجاوز الحسّ فهو للدين . ومن هنا ساد الاعتقاد أنّ الشعر عاجزٌ بطبيعته ، أن يقدّم معرفةً ، أو يكشف عن حقيقة ، لأنّه كمثل مصدره ، وهو الحسّ ، خادعٌ وباطل . فلا ندرك الحقيقة بالشعر ، بل بالدّين وحده . ويكون دور الشعر حصراً في توفير المتعة

الجماليّة ـ كما يتيحها الدّين ، ويضع حدودها .

وفي هذا ما يخالف جذر الكلمة . فهذا الجذر يُتيح لنا أن نعيد النّظر في المصطلح السّائد للشعر ، وأن نوحّد بينه وبين الفكر ، من حيث أنه لا يكتفي بأن يُحسّ بالأشياء ، وإنما يفكّر بها .

لكن ، إذا كنّا نجد تسويغاً للنظام المعرفيّ الديني ـ اللغويّ في موقفه من الشعرية ، فأيّ تسويغ نجده للنقد الشعريّ ذاته ؟ الواقع أنّ هذا النقد يفسد بحث الشعريّة أساساً . ذلك أنه لم يكن نقدا للشعر في ذاته ، بقدر ما كان نقداً له في علاقته الوظيفيّة الاجتماعية ـ الأخلاقية . فقد كان الوعي النقدي الشعريّ وعيا وظيفيا أكثر مما كان وعيا شعريا ، بحصر المعنى . خصوصا أنّ سؤال : « ما الشعر ؟ » وجوابه المحدّد الواضح كانا الأساس الذي ينطلق منه النّاقد قبْلياً ، في تذوّقه الشّعر وفي أحكامه .

إنّ هذه الظواهر تقتضي في ذاتها دراسة خاصّة تكشف عن أسبابها . إنّها ، في أبسط الأمور ، تقتضي أن نقرأ من جديد موروثنا النقديّ ـ الفكريّ ، وأن نكتب من جديد ، في ضوء ذلك ، تاريخ الشعر العربيّ وتاريخ جماليّته .

ـ ٢ ـ

ما نفتقده في النّظرية ، نراه في النصّ الإبداعي . فهذا النصّ الذي نجده عند بعض الشعراء من جهة ، وعند بعض المتصوّفين من جهة ثانية ، يخترق تلك النّظم المعرفيّة

وتنظيراتها ، إذ أنّه يحقّق في بنيته وفي رؤيته علاقةً عضويّةً بين الشعريّة والفكريّة ، ويفتح أمامنا بحدوسه واستبصاراته ، أفقاً جماليّاً جديداً ، وأفقاً فكريّاً جديداً .

ينبثق هذا النّص اساسياً من نظرةٍ لا تجزّىء الإنسان إلى حسٍّ من جهةٍ ، وفكرٍ من جهة ثانية ، أو إلى عاطفةٍ وعقل ، وإنّما ترى إليه كلًّا لا يتجزّأ : طاقةَ وعيٍ موحّد . ويقف هذا النصّ ، بخصائصه ، من حيث أنّه مكتوبٌ ، على الطرف المناقض للنصّ الشّفويّ . أضيف ملاحظةً خاصةً بالنصّ الصوفيّ هي أنّه يخلق لغةً شعريةً جديدة ، وشكلاً شعرياً جديداً ، وشعريةً جديدة ـ إلى جانب الشعر الموزون ، وفي معزلٍ عنه .

سأقدّم ثلاثة نماذج متباينة للوحدة بين الشعريّة والفكر في الكتابة الإبداعية العربيّة ، تكفي بتنوّعها لتقديم صورةٍ شبه وافية عنها ، وهي : النصّ النّواسيّ ، والنّصّ النفريّ ، والنصّ المعرّي .

- ٣ -

يمكن أن نعدّ النصّ النّواسيّ (القرن الثاني الهجريّ توفي ١٩٨ هـ .) بداية ، لكنّها شبهُ كاملة ، تؤسّس لهذه الوحدة . قوامُ هذا النّص جدلٌ بين ما يرفضه الشاعر وما يقبله ويدعو إليه . فهو يرفض قيم الحياة العربيّه البدويّة ، ويرفض التعليميّة الدّينية ، وبخاصّة في شكلها الأخلاقيّ . ويدعو إلى الحياة المدينيّة وقيمها ، وإلى تجاوز هذه التعليميّة وممارسة المحرّم

أو الحرام . ولا نكاد نرى له نصّاً يخلو من هذا الجدل . وهو جدلٌ يتّجه دائماً نحو تأليفٍ يرتسم فيه جانبٌ من الأفق الحياتيّ والفكري الذي يريد أن يفتحه . هكذا نستشفّ دائماً وراء النصّ طريقاً للمعرفة خاصّةً ، ونظاما أخلاقياً خاصّاً . وتكمن الشعريّة هنا في الكشف عن طاقات الإنسان ، وعن رغباته المكبوتة ، وفي تفجيرها بحيث تزول الهوّة التي تفصل بين انفعاله وفعله ، بين رغبته وقدرته. تكمن كذلك في ما يفترضه هذا التفجير: أعني تهديم الحواجز التي تغلق فضاء الحريّة . ففي النّص النواسيّ لهبٌ يلتهم كلّ عائق ، سواءٌ كان دينياً أو اجتماعياً . وفي هذا ما يفسّر كونه لا ينقل الفرح بممارسة الحلال ، المُباح ، بقدر ما ينقل ، على العكس ، الفرح بممارسة الحرام ، المحرّم . فهو يرى أنّ خَرْقَ المحرّم يولّد فوضى الغبطة ، التي هي نوعٌ من هدم النّظام الثقافي ـ الأخلاقي القائم ، ونوعٌ من الوَعْد الواثق بمجيءِ ثقافةٍ لا قمع فيها ، ولا قيد ، ثقافةٍ تخرج على قيم الأمْر والنّهي ، وتتيح الحياة بشكل يتمّ فيه التآلف بين إيقاع الجسد وإيقاع الواقع ـ في موسيقى الحرّية .

لِسببٍ أو آخر ، يتّخذ أبو نواس من المجون قناعاً يختفي وراءه، ومن السُّكر الذي يحرّر الجسد من رقابة المنطق والتّقاليد، رمزاً للتحرّر الشامل . هذا الرّمز هو بمثابة بؤرةٍ هائلةٍ من التحوّلات . والخمرة فيه ليست الخمرة ـ ليست نفسها هي أيضا ، بل هي ما ترمز له ، وما تشير إليه . إنّها قدرة التّحويل ، قدرة الإبادة والإنشاء ، النّفي والإثبات . إنّها

الخالقة : فهي القديمة التي لا تُنسب إلى شيء، بل يُنسب إليها كلّ شيء . وهي النشوء والمعاد . وهي بينهما الحياة في أبهى معانيها ـ الحبّ . وهي لذلك القوة التي تغيّر الحياة ، وتؤالف بين النّقائض ، وتبطل منطق الزّمن العاديّ . إنّها نشوة اللقاء بالذّات ونشوة التآلف بينها وبين العالم . وكما أنّ الخالق جوهر الكون ، والعالم غابة رموزٍ لأسمائه وصفاته وأفعاله ، فإن الخمرة هي كذلك جوهرٌ ، وليست أشياء العالم إلاّ نسيجاً من المطابقات بينها وبينه . فهي النّار ، وهي كائن حيٌّ ينطق ويرى ، وكؤوسها مصابيح ونجوم . والمجلس الذي تُشرب فيه ، فلكٌ يتمّ فيه الموتُ والنّشور . فالنّفاذ إلى أعماق الذات ، إنما هو في الوقت نفسه نفاذٌ إلى أعماق الطّبيعة .

ولئن كان هذا الرّمز إشارةً إلى انتهاك المحرّم ، بحيث يصبح كلّ شيءٍ حلالاً ، على صعيد القيم ، فإنّه كذلك ، على صعيد المعرفة ، إشارةٌ إلى اكتشاف المجهول ، سواءٌ في الذات أو في الطّبيعة . إشارةٌ تقول إنّ المرئيّ وجهُ اللاّ مرئيّ ، والمحسوس عتبةٌ لغير المحسوس ، حيث تزول الفواصل ، ويصبح الباطن والظّاهر واحداً . وكما أنه ينقل الإنسان ، ضمن المكان ، إلى المكان الخفّي الآخر ، فإنه كذلك ينقله ، ضمن اللّحظة الرّاهنة ، إلى ما يتجاوزها ـ حيث تتحوّل الحياة إلى نوعٍ من أبديّة النّشوة .

هكذا يطهّر المجون ويحرّر . إنه عيدٌ يَعِدُ بما يتخطّى ثقافة الأمْر والنّهي ، إلى ثقافة الحرّية ـ ثقافةٍ يكون فيها الإنسان سيّد فكره ، وسيّد عمله ، وسيّد سلوكه . من هنا تنقلب القيم في

هـذا الرمـز : يصبح الإثم هـو وحده الفضيلة . ونسمـع أبـا نواسٍ يقول لنا إنه لا يطمح إلى ارتكاب الذنوب العاديّة التي قـد يرتكبهـا الأشخاص العـاديون، وإنمـا يطمـح إلى ارتكاب ذنوبٍ تكون في مستوى التحرّر الذي يعمل له ـ ذنوبٍ كبيرةٍ «تتيه على الـذنوب كلّهـا»، كما يعبّر. ونسمعه يبشر بعصيـان « جبّـار السمـاوات » ، وبـأنّ « اللذّاذة في الحـرام » ، و«الحجّ زيارة الخمّار»، وبأن «نفسه العزيزة تأنف أن تقنـع إلاّ بالأشياء المحرّمة » ، صارخاً : «ديني لنفسي ، ودين النـاس للناس » . فهو ، بالخطيئة نفسها ، يريد أن يصل إلى البراءة ، وأن يحققها .

- ٤ -

أنتقل الآن إلى النّموذج الثاني : النصّ النفّري .

الغيب أو الباطن هو مـا يحاوره النّفـريّ (منتصف القـرن الرابع الهجري) وما يحاول أن يستقصيه . إنه فضاءُ الكشف . غيرَ أنّ هذه المحاولة لا توصله مهما تقدّم فيها إلاّ إلى مزيدٍ من الحاجة إليها . فما يتوصّل إلى معرفته لا يكون إلاّ عتبةً لما يظلّ غير معروفٍ ويدعوه إلى معرفته . كأنّه بقـدْر ما يعلم يقـول : أعرف أنني لا أعرف. من هنـا تقتضي هذه التجربة للتّعبـير عنهـا ، كلامـاً يفلت في آنٍ من المشترك العـامّ ، ومن العَقْـل والمنطق . ذلك أنّها ممّا لا يقال . اللّغة هنا مغامرةٌ لقـول ما لا يقال .

وهـذا مما يـدفعـه ، بـاستمـرارٍ ، إلى أن يتقـدّم فيـها وراء المعروف . وفي تقدّمه يتجدّد ، باستمرارٍ ، لكي يظلّ حاضراً أبداً ، متهيئاً لكي يتابع سيره في طريق الكشف .

وبين النّطق والصّمت حيث الهوّة التي يرى فيها « قبر العقل وقبور الأشياء » ، كما يعبّر ، يتحرّكُ نصّ النّفري ، صامتاً في نطقه ، وناطقاً في صمته . فهو يستخدم اللّغة لا لكي يعبّر بالكلمات ، فهذه عاجزة ـ وإنما لكي يعبّر بما يقدر أن ينسج بها من علاقاتٍ هي رموزٌ وإشارات . اللّغة هنا ، جوهرياً ، مجازيّةٌ . إنّها تخرج ما تُفيده الكلماتُ عن موضعه من العَقْل ، إلى ما لا يمكن فهمه إلاّ تأويلاً . لذلك تبدو الكلمات مغمورةً بما لا يُحدّد . وما تنقله ليس فيها بل هو في ما يختبىء وراءها . فكأنّها ، بشكلٍ مفارقٍ ، تعبّر عمّا لا تقدر أن تعبّر عنه .

يُعطي النّفري للدّين بعداً ذاتياً ، وهو في ذلك يؤسّس نظرةً معرفيّةً أخرى تغاير النظرة الدّينية التّقليديّة . وهو ، في فهمه النصّ القرآنيّ ، بطريقته التأويليّة ، يحدث انقلاباً في النّظرة إليه . إنه في الحالين ينقلنا من الظّاهر إلى الباطن . ومن المعرفة العقليّة إلى المعرفة الذّوقية . وهو ، إذ يؤكّد التّجربة الذاتيّة ، يلغي النموذجيّة . فلا نموذج للنصّ النفريّ . إنّه نصٌّ ـ أصْل . وهو إذ يرسُم تجربةً لا تتكرّر ، يظلّ في تجدّدٍ مستمرّ . وهذا مما يجعله نصّاً يرتبطُ بما لا ينتهي . وفي هذا التّوكيد على الذّات يغيّر المسألة . كانت ، بحسب الظاهر : كيف أعمل ليكون سلوكي وتفكيري متطابقين مع الشريعة ؟ فأصبحت

من أنا ؟ وكيف أعرف ذاتي وأعرف الحقيقة ؟

هكذا يبدو نصّ النّفري قطيعةً كاملةً مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلّياته . وبهذه القطيعة ، يجدد الطّاقة الإبداعية العربية ، ويجدّد اللّغة الشعرية في آن . إنّه يكتب التاريخ برؤيا القلب ، ونشوة اللّغة . يرفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله، في أبهى وأغرب ما تتيحه اللّغة. وللمرّة الأولى ، نرى فيه قلقَ الإنسان وتعطّشه وتساؤله ، أمواجاً تتصادم جَزْراً ومَدّاً، في حركةٍ من الغياب والحضور في أبديةٍ من النّور .

ولعلّ أعمق ما يميّز شعريّة هذا النصّ هو أنّ تفجّر الفكر فيه إنّما هو تفجّر اللّغة نفسها. فالنّفري، فيما يخرج الفكر من المُنغلق ، يخرج اللغة أيضاً . يحرّرهما معاً من الوظيفية والعقلانية ، ويردّ لهما مهمّتهما الجوهرية : الغوص في أعماق الذات والوجود ، والكشف عن أبعادهما . ويمتلىء هذا التفجّر بالإشراقات المفاجئة، والتوتّرات المتضادّة ، المتعانقة ، بحيث يبدو النصّ كأنّه يتدفّق على مسرح الذّات ، في صورٍ تتداخل وتتخارج ، تتقارب وتتباعد ، خارج كل سببيّة ، كأنّها الحلم . ويبدو كأنّ كلماته هي التي تقول نفسها ـ وتتهامس فيما بينها ، وتتحاور ، وتتنافر ، وتتآلف في جنونٍ جميلٍ آسر . كأنّه يلعب بذاته وبالوجود ، لعباً بهياً نبيلاً لا سابق له ، وكأنّ اللّغة هي نفسها حركة الكائن ـ مصهورةً في صوائت وسواكن ، أو كأنّها ذائبةٌ في حركة التّجربة . الفكر هنا شعرٌ خالص ، والشعر فكرٌ خالص .

هكـذا يضعنـا نصّ النّفـري في عـالم فـريـدٍ من التـوهّـج والغبطة . بل إنه النّصُّ ـ الغبطة . ففي قراءته نشعر أننا نخرج من شـروطنا الضـاغطة ، ونعـانق الخلاص . إنـه نَصٌ يلغي المسافة بين الإنسـان والمقدّس ؛ إنه أنسنة للمقدس ، وتقديسٌ لهذه « القصبة المفكِّرة » الشاعرة : الإنسان .

مع هذا ، يقول لنا : لا يُعرف الغيب . وهو من هنا يظلّ ، في جوهره ، شوقاً للغيب . وكما أنّ الشّوق يحرّك الكلام ، فإنّ الكلام يحرّك هـذا الشّوق ويحوّله إلى شـوْقٍ لباعث الشّـوق : الغَيْب ، الذي تظهر منه ، بين الحين والحين ، بارقةٌ ما ، لكن الذي يظل خفياً ، بعيداً لا يُدرَك . وفي هذا الشّوق الذي يظلّ شوقاً نكتشف عبرَ نَصّ النّفّري هـذه المفارقـة : الحقيقة غـير موجودة بوضوحها الكامل ، أي بغموضها الكامل ، إلاّ في مثل هذه التّجربة ـ أي في مثل هذه الوحدة الكيانية التي يكون فيها الفكر شعراً والشعر فكراً .

ـ ٥ ـ

أصل الآن إلى النموذج الثالث الأخير : النصّ المعرّي .

يضـــع المعـرّي (٣٦٣ ـ ٤٤٩ هـ) معتقــدات عصـرهِ ، وأفكاره موضع تساؤلٍ يلبس فيه الفكر ثوب الشعر ، والشّعر طاقة الفكر . يضعها ، بتعبير آخر ، في إطارٍ فكريّ مشحـونٍ بالحساسية الشعريّة ، والمؤثّرات النفسيّة المتعدّدة ، والمتنوعة . فنحن ، حين نقرأ النصّ المعـرّي ، نـدخـل إلى حَقْـلٍ من التـأمّل ، يبـدو فيه المعـرّي متعـدّداً ، دون أن يعني ذلـك أن

التّعددية كافيةٌ لتفسير نَصّه . إن المعرفة التي يزخر بها نَصّه نقيضٌ للمعرفة التي تقوم على حقائق نهائيّة ، وبخاصّةٍ المعرفة الدّينية . ومن هنا ، يكشف عن المكبوت في عصره ، ويدعو إلى التفكير في ما لا يُتاح بيُسرٍ ، التّفكيرُ فيه . إنه رمزٌ للخروج من المذهبيّات ، أيّاً كانت ، واليقينيّات من أيّة جهةٍ أتت . هكذا يبدو شعره كأنه يقذف بالقارىء في مناخٍ من الضّياع ، أو لنقل العدميّة بوصفها جوهر العالَم .

لئن كان الشّعر «فنّ اللّفظ» ، بحسب «الطريقة العربية» ، فإنّ أبا العلاء جعل منه ، على العكس ، فنّ المعنى . أو يمكن أن نقول ، بتعبير أدقّ ، إنّ النّص المعرّي لقاءٌ بين لفظٍ نملكه ومعنى نبحثُ عنه . لكنّه بحثٌ يؤدّي دائماً إلى الحيرة والشكّ . فأبو العلاء لا يؤسس شيئاً ـ سواء على صعيد اللّغة أو صعيد المعنى . إنه ، على العكس ، لا يقدّم إلاّ ما يشكّك فيهما ؛ فهما مجرّد وسيلتين لكي يقول بهما العبث والعدم . إنّه يخلق عالمه ، إن صَحّ لي القول ، بدءاً من الموت . الموت هو الإكسير الوحيد ، المخلّص . الحياة نفسها ليست إلا موتاً يسعى . الثوب الذي يلبسه الإنسان هو الكفن ، والمنزل قبره ، وعيشه موته ـ وموته هو حياته الصحيحة . وفي تنويعٍ آخر ، يقول إن الوطن سجنٌ ، والموت تسريحٌ ، والقبر وحده هو حصن الإنسان . لذلك خيرٌ للإنسان أن يموت كالشّجرة تُستأصَلُ من جذورها ، فلا تترك وراءها أصولاً ولا غصوناً . فالإنسان دَنَسٌ مَحْضٌ ، بحيث انّ الأرض لا يمكن أن تتطهّر إلاّ إذا زال البشر . هكذا يُعلن أنّ شرّ أنواع الشّجر وأخبثها هو

الشجرُ الذي يثمر النّاس . ولهذا كان العيشُ علّةً، دواؤها الموت، وكان الموتُ عيد الحياة. فالإنسانُ يزداد طيباً بالموت، كالمِسْك يزدادُ بِسَحْقِهِ طيباً. بل إنَّ الموتَ غريزة النّفس، فهي في شهوةٍ دائمة لكي تُصبح زوجةً له .

يكشفُ النصّ المعرّي عن الغياب الأصليّ في الحياة . الحياة ، بعبارةٍ ثانية ، غائبةٌ جوهرياً . والزّمان ، بكونه وفساده ، ليس إلاّ عبثاً ولَهْواً . وليست ولادة الإنسان إلاّ خطيئةً أصلية ، ذلك أن الحياة فاسدةٌ أصلاً .

لِمَ الشعر إذن ؟ إنّه لكي يذكّرنا ـ فيقول كلّ منا ما يقوله المعرّي :

جسدي خِرْقةٌ تخاط إلى الأرض ، فيا خائطَ العوالم خِطْني .

ـ ٦ ـ

أصِفُ النصّ الشعريّ عند أبي نواس والنّفريّ والمعرّي بأنّه نصّ فكريّ ـ تخييليّ : فكريّ ، لأنّه يخترق حقول المعرفة في عصورهم، وينتسج القلق المعرفيّ ـ إزاء الدّين والقيم والأخلاق ، إزاء الله والغيب، الحياة والموت ، وإزاء مختلف المشكلات الأخرى التي يواجهها الإنسان . ولأنّه يصدر عن هاجس الكشف عن الحقيقة ، ومعرفة الذّات والعالم . وتخييليّ ـ لا بمعنى أنه يصدر عن الخيال الحسيّ ـ النّفسي ، بل بالمعنى الصوفيّ كما يتجلّى ، خصوصاً ، في النصّ النّفري . فالخيال ، بحسب هذا المعنى ، وسيطٌ بين النّفس التي هي من عالم الغيب والحس الذي هو من عالم الشّهادة . وهو مستودعٌ

تستمدّ منه النّفس مادّتها الأولية . وهو طاقة ابتكارٍ حرٌ ، بلا نهاية ، ونورٌ تُدرك به التجلّيات ، أي أنه نورٌ يمزّق ستار الظلمة ، الذي يحجب الأشياء . ولأنّه نورٌ ، فهو لا يخطىء . الخطأ وليد الحكم ، والخيال لا يصدر حكماً . الخطأ هو في القوّة التي تُصدر الحكم ، وهي العقل . فالعَقْلُ يُخطىء في فهم ما يكشف الخيال عنه . لذلك لا تمكن محاكمة النصّ الصوفيّ عقلياً . فهو وليدُ تجربةٍ ، لا مَدْخلَ فيها للعقل وأحكامه .

وعين الخيال هي التي ترتسم فيها الصّور الرمزيّة التي ينبغي أن نعبر منها إلى إدراك الحقيقة المرموز إليها . والخيال يشبه الرّحِم : كما يتكوّن الجنين في الرّحم ، تتكوّن المعاني في الخيال ، وتتشكّل بصورٍ مختلفة . هكذا ينقلنا الخيال من المعلوم إلى المجهول .

وفي حين لا نرى أيّة مسافةٍ بين الشّعرية والفكر في نصّ كلّ من أبي نواس والنّفري، نرى على العكس أنّ نصّ أبي العلاء مُثقَلٌ غالباً بنوعٍ من الفكريّة الباردة ، لكن التي ترين عليه في ما يشبه الكابوسَ السّاحق ، حتّى أنه يصحّ فيه ما يقوله إليوت عن شعر بليك : « إن شعر بليك مزعجٌ ، شأن كلّ شعرٍ عظيم » .

وهو مزعجٌ لا بمعنى أنّه مَرضيٌّ ، أو معقّدٌ بارد ، بل من حيث أنه يضع قارئه باستمرارٍ فوق هوّة العبث والعدم .

يمكن ، في مستوى آخر ، أن نصف هذا النصّ في نماذجه الثلاثة ، بأنّه مقاربةٌ معرفيّة للأشياء والإنسان تمتزجُ بالمؤثرات النفسيّة من جهة ، وتبتعدُ من جهةٍ ثانية عن العقل والمنطق .

إنه المعنى في بنْيةٍ رَمزيّة . فلا فصل ، في هذا النصّ ، بين ما نسمّيه الشّعور وما نسمّيه التأمّل والوعي . والشعر هنا رؤيا كيانيّة ، وتجربة نفسيّة ـ تأمليّة . وهو استبصارٌ مَعْرفي ، لكنّ أداته ليست النّقلَ ولا العَقْل وليست البُرهانَ ولا المنطقَ . إنّها الحدْسُ ، أو البصيرةُ ، أو عينُ القَلْب .

ـ ٧ ـ

إذا رجعنا الآن إلى جذر كلمة **فكر** ، نرى أنّ الفكر، في أصل اشتقاقه ، إنّما هو من جهة النَفس والقَلب لا من جهة العقل . وهو يَعْني إعمال الخاطر في الشيء . والخاطر ما يخْطُر في القلب ، أو هو الهاجس . إذن ، أن نفكّر هو أن نتأمّل بقلوبنا .

أمّا العقل ، في أصل اشتقاقه ، فهو من جهة الأخلاق ـ ذلك أنه يمنع صاحبه ويردّه عن الهوى ، أو يعقله مانعاً إيّاه من التورّط في المهالك . وعلى هذا يكون الفكر مزيجاً من الحَدْس والتأمّل .

حين ننظر إلى الشّعر ، من حيث أنّه حدْسٌ نفسيّ ـ فكريّ ، يتجلّى لنا أن الفصل بينه وبين الفكر عائدٌ ، في مستوى آخر ، إلى أنّه يُضِلّ ، ليس لأنه يعتمد على الحواسّ الخادعة وحسب ، وإنّما لأنه كذلك يفكّر بطريقةٍ لا يمكن ضبطها في نظامٍ محدّد . فهو يفكّر بالرّمز والصّورة ، وفيهما وبهما تبدو المنظومات المعرفيّة أنّها ناقصة ، وأنّها عاجزة عن تقديم المعرفة الكلّية التي تزعم أنّها جاءت لكي تقدّمها .

من هنا نفهم كيف أنّ النّص الذي تحدّثنا عنه ، كان يُزْعِج أصحاب المنظومات المعرفية ، الدّينية والعقليّة ، فهو من جهة يقدم معرفةً لا تندرج فيها أو لا تستطيعُ بالوسائل التي تعتمدها أن تصل إليها . وهو ، من جهة ثانية ، يثبت استحالة الرّؤية الشمولية ، والمعرفة الكلّية ، اللّتين تزعم هذه المنظومات أنّها تقوم عليهما .

هكذا تكون المعرفة في هذا النّص متحرّكة ، متفجّرة ـ بلا قيد . تكون تفكيكياً، وتجريبياً . وليس أساسها في التّحليل أو المنطق ، أو في مِنْهج قَبْليّ ـ بل في الشّخص ، في تجربته وحيويّتها وفاعليّتها . وهكذا يبدو العالم في هذا النّص لا نهايةً من الفضاءات والمراكز ، لا نهايةً من التبعثر والتعدّد : لاثبات ، ولا شيء في الفكر يتأسّس، قَبْلياً .

والواقع أنّ هذا النصّ يتناول قضايا دينيّة وفلسفيّة ، لكن بخصوصيّته وطريقة تعبيره ، ويكشف عن مواقف وآراء كانت تشوّش نظام المقاربة الدينية ، ونظام المقاربة الفلسفية معاً . وهو ، تجربةً وكشفاً ، ليس دخولاً في ما فُكِّر به ، كما هي الحالُ بالنسبة إلى النّصين الدّيني والفلسفي ، وإنما هو دخولٌ في ما لم يفكّر به ، في المكبوت ، في ما لا يزالُ مخبوءاً ، وبعيداً . وهو ، من ثم ، يكتشف ، حقائق بطريقةٍ لا تعتمد على التصديق الدّيني ، ولا تعتمد على الجدل العقليّ ـ البرهاني . وهي طريقة تقدم عن الشيء نفسه معرفةً تختلف كلّياً عمّا تقدّمه الطريقة الدّينية أو الطريقة الفلسفيّة .

نُضيف أنّ المعرفة في هذا النصّ ليست يقينيّة أو ليست جواباً

كما هي الحالُ بالنسبة إلى المعرفة التي يقدّمها الدّين أو تقدّمها الفلسفة . إنّها على العكس سؤال . وفي التّقليد المعرفيّ العربيّ ـ الإسلاميّ أنّ الفكر جوابٌ ، وبما أنّ الشعر لا يقدّم أجوبة ، فهو إذن في معزلٍ عن الفكر . لكن إذا كان الشاعر لا يقدّم جواباً ، وهذا صحيح ، فلا يعني أنّه لا يفكّر . على العكس ، إنّ كون الشعر سؤالاً يعني أنّه يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحاً ، وأنّه لا يقدّم يقيناً . فالسّؤال هو الفكر ، لأنّه قلق وشك ، أمّا الجوابُ فنوعٌ من التوقّف عن الفكر ، لأنه اطمئنانٌ ويقين . السؤال بتعبير آخر ، هو الفكر الذي يدفع إلى مزيدٍ من الفكر .

أخيراً يتيح لنا هذا النصّ أن نحدّد فكريّة الشعر في أربعة مستويات :

أولاً ـ إنّ الصّورة الشعريّة في هذا النصّ تكشف عن المعتم ، الغامض في داخل الإنسان ؛ إنّها تبرز ما يتحسّسه القارىء أو يفكّر فيه ، دون أن يحاول التعرّف عليه ، لسببٍ أو آخر . وهي ، في ذلك ، تقدم له مفاتيح ووسائل للاستبصار في عالمه الدّاخلي ، وتتيح له أن يفهمه بشكلٍ أفضل .

ثانياً ـ إنّ هذه الصّورة تكشف عن الأبعاد الأساسية في العالم الخارجيّ ، فتنقل بذلك ما كان مكبوتاً أو مجهولاً أو مهملاً . والنصّ إذ يقدّم هذه الحقائق الموجودة ، يبدع بطريقة تقديمها، تساؤلاتٍ تشير إلى حقائق أخرى ؛ وهكذا يوسّع مجال المعرفة ، ونطاق الخُبرة .

ثالثاً ـ هذه الكشوف والتّساؤلات ، تنتقل عبر القراءة وبها ، من إطار الانفعالات إلى إطار تركيباتٍ جامعة ؛ وما يكـون في أسبابه جماليّاً ، أو ضمن سياقٍ جمالي ، يتحـوّل ، ويندرج في سياق الحياة والفكر . وما يكون شخصيّاً خاصّاً ، يُصبح عاماً مشتركاً .

رابعاً ـ بين هذه الكشوف ما قد يرتقي ليكون بمثابة مفتـاح لمجهولٍ ما ، أو ليكون أساساً لبناء تصوّراتٍ جديدة ، لم تكن منتظرة . فهي لا تساعد في فَهْم الواقـع وحسب ، وإنما تتيـح كذلك أن نَبْني عليها ، وأن نَسْتشفّ المقبل انطلاقاً مِمّا نَبْنيه . فهي ، فيما تضيء الوجـودَ والنّفس ، تقدّم إمكـانيات للفكـر والعمل ، في آن .

ـ ٨ ـ

يبقى عليّ أخيراً أن أتحدّث عن الخاصّية الجوهـرّية لهـذا النصّ ، أعْني اللّغة . ففي هذه الخاصّية ينصهر الفكر والشعر في وَحْدة الوَعْي ، بحيث يبدو الفكر أنّه يتصاعَدُ من الشعر كما تتصاعَدُ من الوردة رائحتها . وتتمثّل هذه الخـاصّية في البُنيـة المجازيّة للتعبير .

«أكثر اللّغة مجازٌ لا حقيقة »، يقول العالم اللّغوي ابن جنّي. والمجاز هو الخروج على استعمال اللّغة وفقاً لحقيقتها ، أي لما وُضِعت لـه أصـلاً . (الخصـائص : ٢/ ٤٤٢ ـ ٤٤٧) . وأسباب العدول عن الحقيقة إلى المجاز : الاتّساع ، والتّوكيد ، والتّشبيه . فالمجـاز في اللّغة العـربيّة أكثر من أن يكون مجـرّد أسلوب تعبيريّ . إنّه في بنيتهـا ذاتها . وهـو يشير إلى حـاجة

النّفس لتجاوز الحقيقة ، أي لتجاوزِ المُعطى المباشر . وهو إذن وليد حساسيةٍ تضيقُ بالواقعيّ ، وتتطلّع إلى ما وراءه ـ وليد حساسيةٍ ميتافيزيقية . فالمجاز تجاوزٌ : وكما أنّ اللّغة تجوزُ نفسها إلى ما هو أبعد منها ، فإنّها تجوز الواقع الذي تتحدّث عنه إلى ما هو أبعد منه . كأنّ المجاز ، في جوهره ، حركة نَفْيٍ للموجود الرّاهن ، بحثاً عن موجودٍ آخر .

هكذا يُخرِج المجازُ الواقعَ من سياقه الأليف ، فيما يُخرِج الكلمات التي تتحدّث عنه من سياقها الأليف ، ويغيّر معناه فيما يغيّر معناها ـ مقيماً ، في ذلك ، علاقاتٍ جديدة بين الكلمة والكلمة ، وبين الكلمة والواقع ، مغيّراً صورة الكلام وصورة الواقع معاً .

وبما أنّ المجاز يُخرِج الكلمات من حدودها الحقيقيّة ، فإن العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع ، إنما هي علاقاتٌ احتماليّة ـ يتعدّد بها المَعْنى ، مما يُولِّد اختلافاً في الفهم ، يؤدّي إلى اختلافٍ في الرّأي وفي التّقويم . ومن هنا لا يتيح المجاز إعطاء جوابٍ نهائيّ ، لأنه في ذاته مجالٌ لِصراع التّناقضات الدّلالية . هكذا يظلّ المجاز عامل توليدٍ للأسئلة ، وهو من هنا عاملُ قلقٍ وإقلاقٍ بالنسبة إلى المعرفة التي تريد أن تكون يقينيّة .

إنّ هذا كلّه يعني أن المجاز يرتبط بنظرة إلى الحقيقة ، أو أنه لا يتضمّن موقفاً منها وحسب ، وإنما يتضمّن كذلك طريقةً في التفكير ، وفي الكشف عن الحقيقة ، والتّعبير عنها .

إذا أضفنا إلى ذلك رأي الجرجاني القائل : « المجاز أبداً

أبلغ من الحقيقة » ـ فما يكون وضعُ الدّين والفلسفة في تاريخٍ فكريّ ، أي في تاريخٍ للحقيقة يكتبه الكلامُ المجازيّ ؟ إنّ في هذا السؤال ما يكشف عن جانبٍ آخر من السّبب الكامن وراء الفصل بين الشعر والفكر ، في نظامي المعرفة العربيين : الدّيني والفلسفيّ . فهذان النّظامان يهتمّان ، كلٌّ وفقاً لطريقته الخاصّة ، بما يسمّيانه الحقيقة ، وبما له معنى واضحٌ مُحدّد . وليس في المجاز غير الاحتمال . ومن هنا يصف النّظام المعرفيّ الدينيّ المجاز بأنّه إحالةٌ للألفاظ عن معانيها المعهودة . وهو إذن تحريفٌ للكلمات عن مواضعها . وهذا التّحريف يفسد المعاني ويفسد اللّغة ، لأنّه يولّد الضّلال والباطل . خصوصاً أنّ الألفاظ وضعها الخالق ليعبّر كلّ لفظٍ عن المعنى الخاصّ به ، وإحالتها تعني إبطال الحقائق التي أراد الخالق أن ندركها . والصّواب إذن هو أن نحمل اللّفظ على المعنى الموضوع له أصلاً ، أمّا الخطأ فهو حمله على غير المعنى الذي وُضع له . وواضحٌ أنّ هذا القول لا يُبطل المجاز وحده ، وإنّما يبطل كذلك الشّعر .

وفي هذا ما يُوضح الفرق بين أفق المعرفة الشعرية ، وأفق المعرفة الدّينية والفلسفيّة . فهذه ترى أنّ المعنى يجب أن يعبّر عنه باللّفظ الدالّ على الحقيقة ، لكي يحصل كمالُ العلم له ، من جميع وجوهه . أمّا الأولى فترى أنّ النّفس إذا لم تعرف تمام المقصود من الكلام ، تشوّقت إلى تمامه ، ولو عرفت تمامه ، لبطل التشوّق إلى تحصيل الكمال . فالغاية مما نعلمه أن يبعث فينا الشوق إلى ما لا نعلمه ـ أي إلى أن تزداد معرفتنا كمالاً .

هكذا يكون العالم في أفق المعرفة الدّينية والفلسفية مغلقاً ، منتهياً لأنّه يقينٌ ، ويكون اعتقاداً ومذهباً . أمّا في أفق المعرفة الشعريّة ، أي المجازية ، فيكون على العكس ، منفتحاً بلا نهاية ، لأنه احتمال ، ويكون بحثاً واكتشافاً دائمين .

في هذا نُدرك كيف أنّ اللّغة العربيّة في بُنْيتها المجازيّة، أي في بنيتها الشعريّة ، تكونُ لغة تشويق للبحث ، لمعرفة المجهول ، ولتحصيل الكمال . وهي إذن أوسع من أن تنحصر في حدود الواقع المعطى : إنّ فيها بُعْدَ اللانهاية ، في مجال التّعبير ، الذي يستجيب لبعد اللاّنهاية في مجال المعرفة .

وهذا ما ينقلنا إلى الفقرة الأخيرة التي أختتم بها هذه المحاضرة ، وهي تتعلّق بمجازيّة اللّغة الصّوفيّة .

المجازُ ، بحسب التجربة الصوفية ، ليس له ماضٍ ، أعني أنّه بداية دائمة . هذه البدايةُ جسرٌ يربط بين المرئيّ وغير المرئيّ . وبما أنّ الغاية هي الكشف عن هذا المجهول ، فإنّ الصّورة الشعريّة ليست تشبيهيةً تُولد من المقايسة أو المقارنة ، وإنما هي ابتكارٌ ، تُولد من التّقريب والجمع بين عالمين متباعدين ، بحيث يصبحان وحدة . ليست الصّورة هنا مجرّد تقنيةٍ بلاغية ، أو وصفاً . إنها تبدو ، على العكس ، بدئيّةً ، تنبثق مع الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعريّ . وهي عصيّة على الإحاطة بها عقلياً أو واقعياً . ذلك أنّها تُفلت من حدود العقل والواقع ، لأنّها تشير إلى ما يتجاوزهما . إنها ضوءٌ يخترق ويكشف فيما يتجه نحو المجهول . الصّورة هنا تصييرٌ - أي تغيير .

هكذا نرى كيف أنّ الكتابة الشعرية الصّوفية ليست أدباً بـالمعنى المصطلح عليه ، وإنما هي نـوعٌ آخر يصعبُ تحـديدُه وتقعيدُه . فهذه الكتابة حركة دائمة من اكتشاف ما لا ينتهي ، تتضمّن هدماً مستمرّاً للأشكـال . فهي لا تستقرّ في شكـل . ذلـك أنّ الشّكل هنـا ، كالصّـورة ، ابتكـار . لا يُكـرّر . لا يُصنَع ، ولا يُؤخَذ ، ولا يُقتبس . ليس لباساً أو غلافاً أو إناءً . إنه فضاءٌ. إنه فضاءٌ متموّج . حركـة الشّعور والفكـر ـ إيقاع القلب . ولهذا ليس هناك ، بالنسبة إلى هذه الكتابة ، شكلٌ في ذاته ، لذاته ، في المجرّد . فـالشّكلُ فيهـا هو دائـماً شكلُ شيءٍ ما . ومن هنا لكلّ قصيدة شكلُها الخاصّ .

ـ ٨ ـ

نرى ، في ضوء ما قدّمناه ، أنّ كتابة الشعر هي قراءةٌ للعالم وأشيـائه . وهـذه القراءة هي ، في بعض مستـوياتهـا ، قراءةٌ لأشياء مشحونةٍ بالكلام ، ولكلامٍ مشحونٍ بالأشيـاء . وسِرُّ الشعريّة هو أنْ تظلّ دائماً كلاماً ضدّ الكـلام ، لكي تقدرَ أن تسمّي العالم وأشياءه أسماء جديدة ـ أي تراها في ضوء جديد . اللّغة هنا لا تبتكر الشيء وحده ، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره . والشّعـر هـو حيث الكلمـة تتجـاوزُ نفسهـا مُفْلِتةً من حـدود حروفِها ، وحيث الشيء يأخذ صورةً جديـدةً ، ومعنى آخر . وهذا ما يتحقّق في التّجربة الكتابيّة التي عـرضنا لثـلاثة نمـاذج منها . وليست هذه النّماذج إلاّ جزءاً يسيـراً من تجربـةٍ كتابيّـة ضخمة ، أخذنا نفهمها ، منذ عهدٍ قريب ، فهماً صحيحـاً ، ونضعها في إطارها الحقيقيّ ، الجماليّ والمعرفيّ .

الشعرية والحداثة*

- ١ -

لا نقدر أن نفهم شعرية الحداثة العربيّة فهماً صحيحا ، إلاّ إذا نظرنا إليها في سياقها التّاريخي - اجتماعياً وثقافيا وسياسياً . فقد اقترن نشوؤها في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) بالحركات الثوريّة التي كانت تطالب ، سياسيا واجتماعياً ، بالمساواة والعدالة وعدم التّفريق بين المسلم والمسلم على أساسٍ من جنسٍ أو لون . واقترن كذلك بنشوء الحركات الفكرّية التي تعيد النّظر ، بشكلٍ أو آخر ، في المفهومات الثقافية الموروثة ، والدّينية ، على الأخصّ .

وكانت قد هَيْمَنت نظرةٌ ترى أنّ الدّولة الإسلامية العربيّة تقوم على رؤيا أو رسالةٍ هي الإسلام ؛ وأنّها ، من جهةٍ ، خلافةٌ لا يرث فيها الخلفُ السّلف وحسب ، وإنّما يحافظ أيضاً

* اقتضت ضرورات تتّصل بخصوصية اللغة العربية ، في سياقها الشعري الخاصّ والثقافي العام ، وخصوصية المشكلات الثقافية العربية ، أن أجري تعديلات كبيرة على النصّ العربيّ ، هذه المحاضرة ، مما جعله مختلفا تماماً عن نصّها الفرنسي .

على ما ورثه ، ويتابعه ـ نظراً وعملاً ؛ وأنّها من جهةٍ ثانية ، دولةٌ ـ أمةٌ واحدة . ومعنى ذلك أنّ الإجماعَ مطلبٌ جوهريّ ، فالفكر والسّياسة دينيّان ، والدّين واحدٌ موحَّد .

ومن هنا كانت السّلطة ، غالباً ، تحارب هذه الحركات . كانت تعدّها ، في جانبها السّياسيّ ، خروجاً على الدّين ، بوصفها خروجاً على سلطة الخلافة ، الدّينية . وتعدّها ، في جانبها الفكريّ ، هرطقةً أو إلحاداً ، إمّا لأنها تقصر دور الدين على تعليم الفضيلة ، وإمّا لأنّها تنكر دور الوحي في المعرفة وتقول إنّ المعرفة والحقيقة هما من شأن العقل. وتعدّها في جانبها الصوفيّ ، خروجاً على السّنة والشريعة ـ من حيث أنّ الحركة الصوفيّة فصلت بين الظاهر والباطن أو الشريعة والحقيقة ، مؤكدةً على أنّ المعارف والحقائق تنبثق من الباطن ، ومن حيث أنّها قالت بإمكان حصول نوعٍ من الوحدة أو الاتحاد بين الله والكون ، وبين الله والإنسان .

كانت السّلطة ، بتعبيرٍ آخر ، تسمّي جميع الذين لا يفكّرون وفقاً لثقافة الخلافة ، بـ « أهل الإحداث » ، نافيةً عنهم بذلك انتماءهم الإسلاميّ . وفي هذا ما يوضح كيف أنّ عبارتيْ « الإحداث » و« المحدث » ، اللّتين وصف بهما الشعر الذي خرج على الأصول القديمة ، تجيئان من المعجم الدينيّ . وفيه ما يُوضح كيف أنّ الحديث الشعريّ بدا للمؤسّسة السّائدة ، كمثل الخروج السّياسيّ أو الفكريّ ، خروجاً على ثقافة الخلافة ، ونفياً للقديم النّموذجيّ . ومن هنا نفهم كيف أنّ

الشعريّ في الحياة العربيّة امتزج دائماً بالسياسيّ ـ الدينيّ ، ولا يزال يمتزجُ به حتى الآن .

ـ ٢ ـ

ندرك ، في ضوء ما تقدّم ، أنّ مَسْأليّة الحداثة الشعريّة في المجتمع العربيّ ، تتجاوز حدود الشعر بحصْر المعنى ، وتشير إلى أزمةٍ ثقافيّةٍ عامة هي ، بمعنىً ما ، أزمة هويّة . فهي ترتبط بصراعٍ داخليّ ، متعدّد الوجوه والمستويات . وترتبط كذلك بصراعِ المجتمع العربيّ مع القوى الخارجيّة . ونلاحظ ، في هذا الصّدد ، أنّ العودة إلى القديم كانت تشتدّ طرْداً مع تزايد الصّراع الداخليّ ، أو شدّة الخطر الخارجيّ . ونجد في الحياة العربيّة الإسلاميّة اليوم امتداداً قويّاً لهذه الظاهرة التاريخيّة ، ممّا يؤكّد ما نذهب إليه .

ولعلّ في ذلك ما يضيئنا في فهم الأسباب التي أدّت إلى أن تظلّ الحداثة في المجتمع العربي تيّارا يقوى أحيانا ، كما كان الشأن في القرون الثلاثة الميلادية : الثامن والتاسع والعاشر ، أو يضعف ويتراجع كما كان الشأن في القرون التالية ، تبعا لذلك الصّراع ، بوجهيه الدّاخليّ والخارجي ، شدّة وضعفا . ولعلّ فيه ، بالتالي ، ما يوضح لنا كيف أن الحداثة بقيت ، في الغالب ، قوّة رفضٍ وتساؤل وتحريك ـ دون أن تدخل ، بوصفها وعياً جذرياً وشاملاً ، في بنية العقل العربي ، أو في بنية الحياة العربيّة . ولعلّ فيه ، أخيراً ، ما يفسّر غلبة البنية العقليّة

القديمة ـ التّقليديّة على الحياة العربية وعلى الشعر والفكر العربيين .

ـ ٣ ـ

بدأ تراجع المجتمع العربي عن السّير في الطّرق التي فتحتها الحداثة العربيّة مع سقوط بغداد سنة ١٢٥٨ ، وتم الانقطاع عنها في الحروب الصليبيّة ، وبلغ أوجه مع السيطرة العثمانية .

وبين أوائل القرن التاسع عشر وأواسط الأربعينيّات من القرن العشرين ، وهي مرحلة الاستعمار الغربيّ ، ومرحلة الاتّصال بثقافته وحداثته ، ومرحلة ما سُمّي بـ « عصر النّهضة » ، (وهي تسمية تستحقّ في ذاتها دراسةً على حدة) ، استُعيدت مسألة الحداثة ، واستُؤنفت مناقشة الإشكالات والقضايا التي تثيرها . وكانت الآراء منقسمةً في اتجاهين عامّين : أصوليّ يرى في الدّين وعلوم اللّغة العربيّة قاعدته الأولى ، وتجاوزيّ يرى، على العكس، في العلمانيّة الأوروبيّة قاعدته الأولى .

غير أنّ ثقافة الأصول هي التي هَيْمنت ، وبخاصةٍ على مستوى المؤسّسة ، وساعدت على هَيْمنتها أوضاعٌ اقتصاديّة واجتماعيّة وسياسيّة ، داخليّة وخارجيّة .

القديم الأصوليّ ، ديناً ولغةً وشعراً ، هو ، بحسب هذه الثقافة ، نموذجُ المعرفة الحقيقيّة النّهائيّة . ويعني ذلك أنّ المستقبل مُتضمَّنٌ فيه : أي لا يجوز لمن يصدر عن هذه الثقافة أن يتصوّر إمكان نشوء حقائق أو معارف تتخطّى ذلك

القديم . ويعني هذا ، بالتالي ، أنّ الحداثة كما أسّس لها أبو نواس وأبو تمّام، لغةً وشعريّةً، وابن الرّاوندي والرّازي وجابر بن حيّان، فكراً واستبصاراً، والتصوف، تجربةً ورؤيا ، والتي تفترض نشوء حقائق عن الإنسان والعالم، جديدة لم يعرفها القدم ، ليست بحسب هذا التنظير نقداً للقديم الأصلي وحسب ، وإنما هي خروجٌ عليه .

بتعبيرٍ آخر ، يتضمّن القولُ بالحداثة القول بما لم يكن معروفاً في الماضي . الحديث من هذه الناحية ، يكشف عن نقصٍ ما ، أو عن فراغٍ ما في القديم . والحداثة ، إذن ، خروج على الأصول . ومن هنا ندرك دلالة الرّبط ، في ذلك التّنظير ، بين الإحداث الذي يخالف القديم ، وتُهم البِدْعة أو الهرطقة . ندرك أيضاً الأسباب التي جعلت ألفاظاً مثل « الحديث » و« المحدث » و« الإحداث » ، والتي هي مصطلحات دينيّة ، تنتقل إلى مجال الشعر ، كما أشرت في محاضرةٍ سابقة .

وتتجسّد هذه الثّقافة في ممارسةٍ معرفيّة ، متواصلة ، ترى أنّ الحقيقة كامِنَةٌ في النّص ، وليس في التّجربة والواقع ؛ فهي مُعطاةٌ نهائياً ، ولا حقيقة غيرها . ودورُ الفكر هو أن يشرح ويعلّم ، انطلاقاً من الإيمان بهذه الحقيقة ، لا أن يبحث ، ويتساءل من أجل الوصول إلى حقائق جديدة ، مُغايرة .

من هنا، كان طبيعياً أن ترفض هذه الثّقافة الحداثة التي تتناقض نظرياً ، مع أصولها ـ خصوصاً في كلّ ما يمكن أن يؤدّي إلى التّشكيك في رؤيتها الدّينية ، وبجهازها المعرفيّ الدّينيّ .

هكذا يجد العرب أنفسهم، بسببٍ من هَيْمنة هذه المعرفة

« الأصوليّة»، على مستوى المؤسّسة والسّلطة، وبالرّغم من جميع التحوّلات التي حدثتْ منذ أربعة عشر قرناً، كأنّهم يتحرّكون على مسرح يُعيد فيه التاريخ نفسه، لكن لغايةٍ واحدة: التّحيين المتواصل للماضي.

وممّا زادَ في هَيْمنة هذه الممارسة المعرفيّة أنّ الفكر العربيّ « الحديث » لم يواجهها مواجهة تحليلٍ ونَقْدٍ وتفكيك. ربّما لأنّه لم يجرؤ. أو ربّما آثر أن يمارس « سحراً » ما، « يطمسها أو « يلغيها »، لكن هذا « السحر » سرعان ما انقلب عليه. وفي هذا نتلمّس بعض الأسباب التي جعلت المفكرين العرب « الحديثين »، يتكيّفون بصدمة الغَرْب الحداثويّة، وينظرون إلى الحداثة، بوصفها مُنجزاً تقنياً في الدّرجة الأولى. ومن هنا كانت الحداثة في المجتمع العربيّ ولا تزالُ شيئاً مجلوباً، من خارج. إنّها حداثة تتبنّى الشّيء المُحدَث، ولا تتبنّى العَقْلَ أو المنهجَ الذي أحدثه. فالحداثة موقفٌ ونظرةٌ، قبل أن تكون نتاجاً.

من النّاحية الشعريّة - الفنّية، أدّت هيمنة الثقافة الأصوليّة للعودة إلى القيم الشفويّة الجاهليّة. فلم يكن معظم الشعر الذي كتب في « عصر النهضة » إلا ترسيخاً احتفالياً لهذه العودة. غير أنّ معارضة القديم، بحجةّ التّجديد، لم تستند إلى الحداثة العربيّة، كما تجلّت عند **أبي نواس وأبي تمام**، وفي الكتابات الصوفيّة، وإلى التّنظير للغة الحداثة الشعريّة، كما تجلّى عند **الجرجاني**. وإنما استندت إلى حداثة الشعر الغربيّ - استناد اقتباسٍ ومحاكاة.

هكذا تأخذ أزمة الحداثة وجهها الأكثر تعقيداً في مرحلة « عصر النّهضة » . فقد أحدث هذا العصر انشقاقاً في الحياة العربيّة ـ نظراً وممارسة . كان ، من جهةٍ ، إحياءً تقليدياً لأشكال تعبيريّة نشأت في عصورٍ ماضية ، لكي تُفصح عن مشكلاتٍ وتجارب راهنة . ولم يكن هذا الإحياء مجرّد إحياءٍ لطرق التّعبير ، وإنما كان أيضاً إحياءً لطرق الحساسية ، والمقاربة ، والتّفكير . ومن هنا أسْهم في تثبيت النظرة إلى هذه الأشكال بوصفها مبادىء مطلقة لا يجوز الخروج عليها ، وإنما تجب استعادتها دائماً لأنها هي وحدها الحقيقة الشعريّة . وفي هذا ما جعل الشّخصية العربيّة تبدو ، من خلال « شعر النّهضة» كأنها ركامٌ من الاستيهامات ، وجعل الزّمن العربيّ يبدو كأنّه خارج الزّمن .

وكان « عصر النهضة » ، من جهةٍ ثانية ـ جهة الممارسة ، نظاماً وحياةً وسياسةً ، يتحرّك في تبعيّةٍ شبه كاملةٍ للغرب .

هكذا أسّس « عصر النهضة » لتبعيّة مزدوجة : للماضي ، حيث يعوّض العربيّ بالاستعادة والتذكّر عن الممارسة الخلّاقة ؛ وللغرب الأوروبيّ ـ الأميركيّ ، حيث يعوّض بالاقتباس ، فكرياً وتقنياً ، عن غياب إبداعيّته . والواقع أنّ الثقافة العربيّة السّائدة تجيء في معظم جوانبها النّظريّة من الماضي ، الدينيّ على الأخصّ ، وتجيء في معظم جوانبها التقنيّة من الغرب الأوروبي ـ الأميركيّ .

في الحالين امّحاءٌ للشخصيّة . في الحالين ، عقلٌ مستعارٌ وحياة مستعارة . فهذه الثّقافة لا تُعلّم استهلاك الأشياء

وحدها ، وإنّما تعلّم كذلك استهلاك الإنسان .

نُدرك ، في ضوء ما تقدّم ، كيف نشأ الشعراء (والنّقاد والأدباء ، والمفكّرون) ، منذ الخمسينيّات ، بين تقليدين ثقافيين : تقليدٍ للذات (القديمة ، الأصولية) ، وتقليدٍ للآخر (الحديث ، الأوروبيّ - الأميركي) . وهذان التّقليدان يطمسان ، كلٌ بخصوصيّته وآليّته ، أبعاد الحداثة وقيم الإبداع في التّراث العربيّ . الأوّل يطمسها ، بحجّة العودة إلى الأصول الأولى . ويطمسها الثاني، إمّا جهلاً بها ، وإمّا انبهاراً بالآخر يصرف الذّات عن الاستبصار في هويّتها الخاصّة ، وفي ما يميّزها عن الآخر .

أحبّ هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب . غير أنني كنت ، كذلك ، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك ، وقد تسلّحوا بوعيٍ ومفهوماتٍ تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة ، وأن يُحقّقوا استقلالهم الثقافيّ الذاتيّ . وفي هذا الإطار ، أحبّ أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرّف على الحداثة الشعريّة العربيّة ، من داخل النّظام الثقافي العربيّ السّائد، وأجهزته المعرفيّة. فقراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نواس ، وكشفت لي عن شعريّته وحداثته . وقراءة ما لا رميه هي التي أوضحت لي أسرار اللّغة الشعريّة وأبعادها الحديثة عند أبي تمّام . وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التّجربة الصوفية - بفرادتها وبهائها . وقراءة النّقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النّظر النّقدي عند الجرجاني ، خصوصاً في كلّ ما يتعلّق بالشّعرية وخاصّيتها

اللغويّة ـ التعبيريّة .

ولست أجد أيّة مفارقةٍ في قولي إنّ حداثة الغرب (المتأخّرة) هي التي جعلتني أكتشف حداثتنا العربية (المتقدّمة) ، فيما يتجاوز نظامنا الثقافيّ السّياسيّ « الحديث » ، الذي أُنشىءَ على مثالٍ غربيّ .

أمّا وجه المشكلة ، في هذا الإطار ، فهو أنّ الشاعر العربيّ الحديث يرى نفسه في تعارضٍ أساسيّ مع ثقافة النّظام العربيّ ، التي تستعيد الأصول تقليدياً ، ومع الثقافة الغربية كما يتبنّاها هذا النّظام العربيّ ويُعمّمها . إنه نظامٌ يفصلنا عن الحداثة العربيّة ، أي عن أعمق وأغنى ما في تراثنا ـ ، متواطئاً في ذلك مع الاتجاهات التّقليدية المهيمنة ، ومع بنىً ثقافية نشأت في المناخ الاستعماريّ تفرض علينا التّواصُل مع المنجزات الغربيّة ـ لكن ، بأشكالها التقنيّة ، والاستهلاكيّة .

وتتمثّل المشكلة بجانبها الحاد ، في كون الشاعر العربيّ الحديث حقاً يعيش في حصارٍ مزدوج ، تضربه عليه ثقافة التبعيّة للآخر ، من جهة ، وثقافة الارتباط الجنينيّ بالماضي التّقليديّ ، من جهة ثانية .

نضيف إلى ذلك ، ما يُعطي لهذا الجانب طابعه الأكثر حدة ، وأعني به وضع اللّغة العربية ذاتها . فقد نشأ العربيّ في ثقافةٍ ترى إلى اللّغة بوصفها صورته الناطقة ، وبوصفه صورتها الشاعرة والمفكّرة، فهي وحدة عَقْلٍ وشعور ، وهي الرّمز الأوّل للهويّة العربيّة ، وضمانها الأوّل ، كأنّ اللغة في هذه

النّظرة ، هي التي « خلقت « العربيّ - فطرةً في الجاهليّة ، ووحياً في النبوّة ، وعقلاً في الإسلام. بل تبدو اللغة في الوعي العربيّ الأصليّ ، كأنها الكائن نفسه ، ويبدو علمها كأنه علم الكائن . من « مادية » هذه اللغة المخلوقة ، يتفجّر إيقاع الوجود ، وينبثق جوهره . وفي هذا الإطار ، نفهم دلالة الإعراب : فهو المبدأ اللغويّ الأنقى ، وهو علامة الوحدة بين السّاكن والمتحرّك ، وبين النّطق والنّفس . فلئن كانت اللّغة الشّكل الإيقاعيّ للطّبيعة ، فإنّ هذا الشّكل يأخذ تمامه ووحدته ، بالإعراب .

اللّغة ، في هذه النظرة وهذا الوعي ، ليست مجرّد أداة لإيصال معنىً « منفصل » عنها. إنّها ، بالأحرى ، المعنى لأنّها هي الفكر . بل إنها سابقة عليه ، لأنّ المعرفة لاحقة ، ومن هنا كان معيار المعنى في اللّغة ، وكان محدّداً بقواعدها .

والمشكلة هنا هي أنّ هذه اللّغة التي يُنظر إليها بوصفها جوهرَ الكائن العربيّ ، تبدو في الممارسة العمليّة ركاماً من الألفاظ : هذا لا يتقنها ، وذاك يهجرها إلى لغةٍ أخرى عامّية أو أجنبيّة ، وذلك لا يعرف أن يستخدمها إبداعياً ، فكأنّها « مستودعٌ » ضخم ، ينفُر منه بشكلٍ أو آخر ، بحجّة أو أخرى ، كلّ من يدخل إليه ويغترف حاجته منه . فهناك مسافةٌ بينها وبين من ينطق بها . وهذا يعني أنّ ما كان غايةً ، يبدو الآن مجرّد وسيلة . وكيف يمكن التّوفيقُ بين ماضٍ يجعلُ من اللّغة جوهر الإنسان ، وحاضرٍ لا يرى فيها إلاّ أداةً، ولا يتردّد في الدّعوة إلى تغيير بنائها ، وإحلال العامّيات محلّها ؟ وإذا

تذكّرنا صِلَتها ، في الوعي العربيّ الأصليّ ، بالمقدّس ، وتحديداً ، بالقرآن - أفلا نرى أنّ في جهلها أو الدعوة إلى تغيير بنائها وإحلال العاميّات محلّها ، نوعاً من القول بوعيٍ آخر ، وهويّة مغايرة ؟

هكذا تتّضح لنا، بشكلٍ أكثر تعقيداً ، إشكالية الحداثة ، اليوم ، على مستوى اللّغة . فما كان العلامة الأولى على حضور العرب ، كيانيّاً وإبداعيّاً ، يفسد ويتراجع . فالعربيّ اليوم ، بعبارةٍ ثانية ، لا « يعرف » الأساس الأوّل الذي عرف به الوجود ، وأسّس حضوره في التّاريخ . لقد فقد حِسّ اللغة ، بالمعنى الذي يتحدّث عنه **ابن خلدون**. وفي ذلك يبدو كأنه يجهلُ ما أعطاه هوّيته ، أو يجهل ما هُوَ .

- ٤ -

يبدو ، في ضوء ما قدّمناه ، أنّ الحداثة في الثقافة العربيّة هي مسألة الفكر العربي في حواره مع نفسه ومع تاريخية المعرفة في التراث العربيّ . وهذا يقتضي النّظر فيها ، النّظر أوّلاً في بُنى الحياة العربيّة ، وبنية الفكر العربي . فأن يُسائلَ الفكر العربي الحداثة هو أن يسائل نفسه ، قبل أيّ شيء . فلا يصحّ أن تبحث الحداثة العربيّة من منظورٍ غربيّ وضمن مُعطيات الحداثة الغربيّة ، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربيّ - أصولاً وتاريخاً ، وضمن معطياته الخاصّة ، وبأدواته المعرفيّة ، وفي إطار القضايا التي أثارتها أو نَتجتْ عنها .

غير أنّنا منذ أنْ نقرّر هذه الحقيقة نصطدم بالمأزق الذي

أصبح بفعل استمراره التاريخيّ، ظاهرةً شبه طبيعية. أصوغ هذا المأزق كما يلي : ثمّة نزوعٌ في المجتمع العربي لفصل الدّين عن أيّ شكلٍ من أشكال السُّلطة ، وثمّة نزوعٌ سلطويّ يرى ، على العكس ، أنّ الدّين قاعدة الحياة العربية ، ونظامها المعرفيّ الأكثر كمالاً ، بوصفه وحياً إلهياً ، وأنه لذلك عنصرٌ أوّل لضمان الثبات والاستقرار لنظام السّياسة . وفي هذا تترابط السّياسة والدّين ترابطاً شبه عضويّ . ونُدرك هنا أن حرّية التساؤل والبحث والاسْتقصاء في ظِلّ نظام يرتكز على هذا التّرابط ، أمرٌ مستبعدٌ على نَحْوٍ قاطع ، خصوصاً في كلّ ما يتعلّق بالدّين ، بِحَصْر المعنى . وهكذا تصبح السّياسة ، في الممارسة ، نوعاً من « التّسليم » و« الايمان » بالنّظام القائم ، كما هو الشأن في الدّين ، وإلاّ ، فهي تصبح نوعاً من « الخروج » و« الكفر » .

وممّا يزيد في إشكاليّة هذا المأزق أنّ كثيراً من الاتجاهات الفكرّية « الحديثة » التي تنزع إلى فصل الدّين عن السّياسة والسّلطة ، تقوم على بنيةٍ فكريّة مُغْلقة : فهي ترفض الدّين الإلهي ، لكنّها تُحلّ محلّه « ديناً » آخر ، وَضْعيّاً .

إنّ هذا المأزق هو النّواة التي تتأسّس عليها بنية الفكر العربيّ السّائد . فهذا الفكر سواءٌ ما اتّصل منه بالنظام السّياسيّ ـ الثقافي السائد، أو ما اتّصل بمعارضته، يقوم على الإيمان بأن الحقيقة فيه مُعطاة سلفاً . وهي مُعطاةٌ في نَصٍّ ـ مرجع ، كاملٍ ونهائيّ . العقيدة (الدّينية ، أو المذهبّية الإيديولوجية) بمثابة النّص الشامل المؤسّس ، والنّظام القائم (وبديله المحتمل أي

المعارضة التي تطمح إلى أن تحلّ محلّه) سلطته الحارسة. والثّقافة، بعامةٍ، هي النّص النّاقل المفسِّر، والشعر، بخاصّةٍ، هو النّص الذي يبشّر ويُعلّم، أو يُفيد ويُمتع. وليست المعرفة إلّا انعكاساً مِرْآتياً لحقائق النصّ الشامل المؤسِّس.

الخَلل، في جميع الحالات، ليس في النّص، وإنما هو في الإنسان الذي لا يفهمه - أو في الانحراف عنه. فهذا النصّ يتضمّن الحقيقة والمعرفة. وبما أنّه واحدٌ لا « شريك » له، فلا بدّ من أن تكون الحقيقة واحدة، هي حقيقته، والمعرفة واحدة، هي معرفته. ومن هنا كان نَصّاً - سلطةً، وكانت الحقيقة، دائماً، في هذا المنظور، « داخل » السّلطة، لا « خارجها ». يقول **الماوردي**، في هذا الصّدد، ما معناه أنّ الدّين (النّص) الذي تزول سلطته، تنطمس حقيقته. فهناك وحدةٌ بين الحقيقة والسّلطة. ولهذا فإن انقسام السّلطة (أو تغييرها) يعني انقسام الحقيقة، (أو تغييرها). وفي هذا ما يتجاوز تهديد الحقيقة والسّلطة إلى تهديد الأمّة ذاتها.

طبيعيّ، والحالة هذه، أن يكون هذا النّص في نظر أصحابه، مطلقاً، لا بديل له، ولا يقبل النّقد، وأن لا يُسمّى ماضياً إلّا من حيث نشوؤه الزمنيّ، فهو البؤرة التي تتلاقى فيها الأزمنة كلّها، بل إنّ الأزمنة تُقاس به، ولا يقاس هو بها.

وطبيعيٌّ أيضاً أن يكون الانحطاطُ كامناً في البُعد عن هذا النّص، أو عدم الأخذ به، أو الانحراف عن النّهج الذي يرسمُه، وأن تكون النهضة عودةً إليه وتمسّكاً به. أو لم تكن

النّهضة ، دائماً ، في الفكر العربي (« القديم » و« الحديث ») عـودةً إلى النصّ (الـدّينيّ - النبـويّ ، أو نصّ « القـائـد » ، « المعلّم ») ؟

هكـذا تكتمل صـورة الحصار الـذي يضـربـه علينا هـذا المـأزق : إنّ بنية الفكـر العربي السّـائد ، بمنحييه « القديم » و « الحديث » يتناقضُ جذرياً مع الحداثة . وبهذه البنية الفكريّة المأزقيّة نفسها، تمّ اتّصالنـا «الحديث» مـع الغرب وحـداثته . وقـد أدّى ذلـك إلى أن نتبنّى نـوعـاً من الحـداثـة التلفيقيـة الأزْيائيّة، تتمثّـل على الصعيـد الحياتيّ - العمـليّ ، في استيراد المصنـوعات الحـديثة من كـلّ نوع ، وتتمثّـل ، على الصّعيـد الشعري ، والفكرّي بعـامّةٍ ، في اقتبـاس أشكال من التّعبير تـرتبط بلغـاتٍ تختلف ، بخصـوصيّتهـا وعبقـرّيتهـا اختـلافـا جوهريّاً ، عن خصوصيّـة اللّغة العـربيّة وعبقـريّتها، وهكـذا غـابت عنّا المبـادىء العقليّـة التي ولّـدت الحـداثـة ، وطُمس جـوهـرهـا : الانخـراط في الكشف عن أسـرار الـطّبيعـة ، ومجهولات الكون ، عملاً وكتابةً ، لا من أجل عودةٍ ما ، بـل لمزيدٍ من الكَشْف ، ومن السّير الباحث المتسائل في أفقٍ مفتوحٍ بلا نهاية .

وإذا كانت الحداثة بمظهرها التقنويّ - الآلي تُحيل حيـاتنا ، اليوم ، إلى صحراء من الاستيراد والاستهلاك ، فتنخر الإنسان العربيّ من داخل ، وتصرفه عن التّفكـير في طاقـاته الإبـداعية الخاصّة ، فإنها ، بمظهرها الكتابيّ ، الشعريّ عـلى الأخصّ ، تولّد مفهوماتٍ سطحيّة ، وساذجة لا ترى الحداثة إلّا نوعاً من

التّركيب والتّشكيل اللّفظيين ، أو مرآةً تعكس مَشْهد الحياة اليوميّة ، أو التقاطاً لهذا الزّبد المتطاير من تموّج الزّمن .

إن حداثتنا السائدة هي، في الحالين، استيهام. وأقصر كلامي هنا على الظاهرة الشعريّة، فأوجز أوهام حداثتها في النقاط التالية :

الوهم الأول هو **الزّمنية**[1] . فهنالك اتّجاه يرى أنّ الحداثة هي الارتباط المباشر ، اليَقِظ باللّحظة الرّاهنة . هكذا يرى أن التقاط حركة التّقلب في هذه اللّحظة دليلٌ على حداثة الملتقط . واضحٌ أنّ أصحاب هذا الاتجاه ينظرون إلى الزّمن على أنه نوعٌ من القفْز المتواصل ، التراتبيّ، بحيث أنّ ما حدث الآن ، متقدّمٌ بالضرورة على ما حدث أمس ، وأنّ ما يحدث غداً متقدّم عليهما معا . وخطأ هذا الاتّجاه هو في أنّه يحوّل الشّعر إلى زيّ ، عدا أنه يغفل أمرا جوهريا هو أنّ الشّعر الأكثر حداثة صدْرو يصدر عن عُمْق زمنيّ يتجاوزُ اللحظة الرّاهنة، ويسْتبقها . فلا يكتسب الشّعر حداثته من مجرّد راهنيّته ، وإنّما هي خصيصةٌ تكمن في بنيته ذاتها .

الوهم الثاني هو **الاختلاف** عن القديم . وأصحابُ هذا القول يرون أنّ مجرّد الاختلاف عمّا سبق دليلٌ على الحداثة . وهذه نظرة آلية تُحيل الإبداع إلى لعبة من التضادّ ، شأن القول بالزّمنية . هذه تُضادّ الزّمن « القديم » بالزّمن « الجديد » ،

---

(١) أستعيد هنا هذه الأوهام . وكنت قد تحدثت عنها في « بيان الحداثة » . راجع كتابنا : « فاتحة لنهايات القرن »، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ .

وهـذه تضاد النّص بـالنّص . هكذا يصبـح الإبداع الشعـريّ تموّجا سطحيّا ينفي بعضه بعضا . هذا عدا أنّ النّظرة البسيطة إلى نصوص أبي نواس مثلاً، أو النّفري، ترينا أنّها أكثر حداثة من نصوص كثيرة « مضادة » لشعراء كثيرين يعيشون بيننا .

الوهم الثالث هـو **المماثلة**. ففي رأي بعضهم أنّ الغـرب مصدر الحداثة ، وتبعا لهـذا الرأي ، لا حـداثة خـارج الشعر الغربيّ ومعاييره ، أي لا حداثة إلاّ في التّماثل معه . ومن هنا ينشـأ وهمٌ معياريّ تصبـح فيه مقـاييس الحداثـة في الغرب ، المنبثقة عن لغة وتجربةٍ معيّنتين ، مقاييس للغةٍ وتجربة من طبيعة مغـايرة . وذلـك هو الاستـلاب الذاتيّ واللّغـوي والشعري : ذلك هو الضّياع الكامل .

الوهم الرّابع هو وهم **التّشكيل النّثري**. ويرى أصحابه أنّ مجـرّد الكتابـة بالنّـثر من حيث أنها تختلف مع الكتـابة الـوزنيّة القديمة ، وتأتلف وتتماثل مع الكتابة النثريّة في الغرب ، دخولٌ في الحداثة . ويبالغ بعضهم فيرى أن مجرّد الكتابة بالوزن تقليدٌ وقِدَم ، ومجرّد الكتابة بالنثر تجديدٌ وحداثة . وهـذا القول هـو الوجه المقابل للقول التّقليدي إن الوزن هو ، وحده ، الشعر ، والنّثر ، أياً كـان ، نقيضٌ للشعر . إنّ هؤلاء لا يؤكّـدون على جسد الشعر، وإنما يؤكّدون على لباسه الخارجيّ : لا يُعنون بمادّة الشّعر ، بل بشكله الوزنيّ أو النّثريّ . غير أنّ الشعر لا يجدّد بالوزن ، وهـو كذلـك لا يُجدّد بـالنثر . إنّ استخـدام الشّكل الوزني ، كمثل استخـدام الشّكل النثـري لا يُحقّق بحدّ ذاتـه

الشعريّة ولا الشعر . ونعرف كتابةً بالوزن لا شعر فيها ، كذلك نعرف اليوم كتابةً بالنثر لا شعر فيها .

الوهم الخامس هو **الاستحداث المضمونيّ**. ويزعم أصحابه أنّ كلّ نصٍّ شعريّ يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو ، بالضرورة ، نصّ حديث. وهذا زعمٌ متهافت . فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات والقضايا من حيث أنه أدركها عقلياً ، لكنه يُقاربُها من الناحية الفنّية ـ التعبيرية ، بشكلٍ تقليديّ : يفشل في أن يتمثّل شعرياً ما أدركه عقليّاً . وهذا ممّا يبرز واضحاً في الشعر العربيّ المعاصر ، منذ **شوقي وحافظ**، مروراً **بالرصافي والزّهاوي** ، حتى وقتنا الحاضر ، كما يفعل الشعراء الذين يكتبون أفكارهم الإيديولوجيّة «الحديثة».

ـ ٥ ـ

نشأت شعريّة الحداثة العربيّة في حركةٍ بثلاثة أبعاد : البعد المَدينيّ ـ الحضريّ بقيمه ورموزه ، مقابل الصّحراء أو البادية ، وهذا ما أفصح عنه وأرساه ، على نَحْوٍ فريد شعر **أبي نواس** . والبعد اللغويّ ـ المجازي ، أو بلاغة المجاز ، مقابل ما تمكن تسميته بـ « بلاغة الحقيقة » كما تتجلّى في الشعر الجاهليّ . وأفصح عن هذا البعد وأرساه ، على نَحْو فريدٍ أيضاً ، شعر **أبي تمّام** والكتابة الصوفيّة. وأخيراً بعد التّفاعل مع ثقافات الآخر غير العربيّ، والتشبّع بها ، إحاطةً وتمثّلاً .

وفي هذا كلّه ، كانت شعرية الحداثة تتخطّى النموذجيّة والمرجعيّة وتتحرّك في أفق التّوكيد على الغرابة والتفرّد ، والإبداع البادىء ، مما يُجدّد باستمرارٍ صورة الأشياء ، وعلاقة

الإنسان بها ، ويجدّد أيضاً طرق استخدام اللّغة ، وطرق الكتابة الشعريّة . أكرّر هنا أنّه لا بُدّ من أن نضع في قلب هذه الحركة، بنوعٍ من إعادة اعتبار لما كان مطموساً أو مهملاً، بعض الكتابات التي أنتجتها التجربة الصّوفية، وبخاصّةٍ تجربة النّفّري وأبي حيّان التوحيدي[1] .

وقد أثارت شعريّة الحداثة نقداً وصل إلى مستوى النّبْذ قاده رجالُ الثّقافة المؤسسيّة التّقليديّة وأنصار القديم . ويمكن إيجاز مواطن النّقد أو أسبابه في اثنين أساسيّين : خروج هذه الشعريّة على القيم القديمة (الأصوليّة) ، وهو ممّا أدّى إلى إطلاق تهمة الشعوبية على أبي نواس ؛ وخروجها على « أصوليّة » التعبير الشعري ، كما تتمثل ، نموذجيّاً في الشعر القديم ، وهو ممّا أدّى إلى اتّهام أبي تمّام بأنّه « أفسد الشعر العربي»[2] .

هكذا نشأت الحداثة الشعريّة العربيّة في مناخ أمرين مترابطين : تمثّل البُعْد الإنسانيّ الحضاريّ الذي أخذ يتأسّس في بغداد ، مع بدايات القرن الثامن . تمثّل وَعْيٍ وحساسية في

---

(١) لا أرى مجالاً هنا لاستقصاء خصائص هذه الحداثة ، وتحليلها . يمكن من أراد التوسّع في فهم نظرتي الخاصّة ، أن يرجع إلى كتاباتي في هذا الصدد .

١ ـ الثابت والمتحول/ تأصيل الأصول، دار العودة، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٢ .

٢ ـ صدمة الحداثة ، دار العودة ، الطبعة الثالثة ، بيروت ١٩٨٢ .

٣ ـ فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ .

٤ ـ مقدّمة للشعر العربي ، دار العودة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٩ .

(٢) مما يدعو إلى التأمّل أن هاتين «التهمتين» هما اللتان تُطلقان اليوم على الحداثة الشعرية العربية، لكن بتنويع أكثر ضراوة.

آنٍ ، واستخدام اللّغة العربيّة ، شعرياً ، بطرقٍ جديدة تحتضنُ هذا التمثّل وتُفْصِح عنه . وقد نشأت بنوعٍ من التّعارض مع « القديم » ، أو تجاوز أشكاله ، وفي الوقت نفسه، بنوعٍ من التّفاعل مع روافد من خارج هذا القديم ، أي غير عربيّة . وهذا ما تنطق به حركيّة الحضارة العربية ـ الإسلامية ، فهي في أعمق خصائصها ، مزيجٌ تأليفيّ من الجاهليّة والإسلام ، أصلاً وتراثاً ، ومن الآخر ـ فارس، واليونان ، والهند ـ اقتباساً وتفاعلاً ، أي ممّا كان يشكّل النّتاج الثقافيّ الإنسانيّ ، الأكثر حضوراً وفاعليّة ، بالإضافة إلى العناصر الأكثر قدماً مما ترسّب في الذاكرة التاريخيّة ، أو الحياتيّة ـ الاجتماعية : العناصر السومرية ـ البابليّة ، والآرامية ـ السّريانيّة .

وفي هذا أكّدت الفاعليّة الإبداعية العربيّة على أنّ ثقافة شعبٍ ما ، لا تقوم بذاتها ولذاتها في معزلٍ عن ثقافات الشعوب الأخرى ، وإنما هي تأثّر وتأثير ، أخذٌ وعطاء . وأكّدت في الوقت نفسه أن الشرط الأوّل لهذه الحركة من التّفاعل أن تتّسم بالإبداعيّة والخصوصيّة معاً . وهذا المزيجُ الإبداعيّ الخصوصيّ هو ما نقلته الفاعلية العربية الإسلامية ، في ذروة نضجه إلى الغرْب ، عِبْرَ الأندلس .

ـ ٦ ـ

هذا السّياق التاريخي يفرض إعادة النّظر في مسيرة الحداثة ومشكلاتها ، في المرحلة الرّاهنة : إعادة النّظر ، انطلاقاً من وعي هذا السّياق بمختلف إشكالاته الدّينية والاجتماعية والسّياسية والثقافية ـ تلك التي رافقته ، وتلك التي يكشف

عنها . فإعادة النّظر بمثل هذا الوعي هي وحدها الجديرة بأن تفتح لنا الأفق الصّحيح لفهم الذات والآخر على السّواء ، وتتيح لنا إمكان رؤيةٍ جديدة لأنفسنا وللعالم ، وتضيء الطريق التي يجب أن نسلكها في بناء المستقبل . دون ذلك ستظلّ الحداثة في المجتمع العربي « مجلوبة » ، بنوع من « الحيلة » أو «السّرقة»، وسيظلّ المجتمع العربيّ يبدو كأنّه عربةٌ تتجرْجَرُ مترنّحةً عالقةً بقطار الهيمنة الغربيّة ، ضائعاً بين اقتباسٍ عشوائيّ يسْتلب ذاتيّته ، وتمسّكٍ عشوائيّ بقيم الماضي التقليديّة ، يَسْتلب إبداعيّته وحضوره في الواقع الحيّ .

يفترض وعي الذّات أن نعترف بأنّ ما أنْتجه أسلافنا في مختلف الميادين ليس كلّه قادراً على الإجابة عن مشكلاتنا الرّاهنة ، أو على إفادتنا في تحقيق كشوفٍ معرفيّة جديدة . وهذا لا يعني إنكاراً لقيمتهم ودورهم في تاريخيّة إنتاج المعرفة ، وإنما يعني التّوكيد على أنّنا نجابه اليوم قضايا ومشكلاتٍ لم يعرفوها ، ولهذا يتحتّم علينا أن نقاربها بطرقٍ مغايرة ، خصوصاً في هذا العصر الهائل من انفجار المعرفة . إنّ بقاءنا في أشكال المعرفة ، وحدودها ، ومقارباتها القديمة ، إنما هو خروجٌ من حاضر المعرفة ، ومن المعرفة ذاتها . فمثل هذا البقاء لا يَعْني ، بالضرورة ، المحافظة على تراثنا ، أو التمسّك بأصالتنا . ذلك أنّ الأصالة ليست نقطةً محدّدة ، أو موقعاً ثابتاً في الماضي ، لا نقدر أن نثبت هويّتنا إلاّ بالعودة إليه ، وإنما هي بالأحرى ، الطّاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل ـ اتّجاه عالمٍ يتمثّل الماضي ، ويتملّكه معرفياً ،

فيما يَسْتشرف مستقبلاً أفضل . إنّ ما ينبغي أن نتمسّك به ونحاكيه هو ، بالأحرى ، ذلك اللّهب الذي حرّك أسلافنا ، لهب السؤال والبحث والمعرفة ، من أجل أن ننتج ما يكمل نتاجهم ، برؤية جديدة للإنسان والكون ، وبمقاربات معرفيّة جديدة . وهذا يقتضي تفكيك معارفهم ونظراتهم وتمثّلها نقدياً ، بحيث يبدو الجديد كأنّه طالعٌ من القديم ، لكنه في الوقت نفسه ، شيءٌ آخر ، مختلفٌ كلّياً . وفي هذا سِرّ التواصُل العميق الخلّاق بين القديم والحديث .

ويفترض وعي الآخر الغربيّ أن ندرك أنّ التّعارض بين الشرق العربي الإسلاميّ والغرب الأوروبيّ ـ الأميركيّ ، ليس من طبيعة إنسانية أو فكريّة أو شعريّة ، وإنما هو من طبيعة سياسيّة ـ إيديولوجيّة ، ولّدتها في الأساس ، النزعة الاستعمارية الغربية . ولهذا فإن رفضنا الغرب لا يجوز أن يعني رفضه بإطلاق ، وبوصْفه كُلّاً ، وإنما يعني أننا نرفضه في بُنْيته السياسية ـ الإيديولوجية ـ الاستعمارية . ولهذا حين نرفض آليته التقنيّة لا يعني أننا نرفض التقنية في المطلق ، أو نرفض المبادىء العقلية التي أدّت إلى ابتكارها ، وإنما يعني أنّنا نرفض نَهْج الغرب في استخدامها ، لفرضها علينا ، واستتباعنا ، وتحويلنا إلى مجرّد مستهلكين ، وتحويل بلداننا إلى مجرّد أسواق . أمّا طاقته الإبداعية في ذاتها ، وإبداعاته الفكرية ، فيمكن أن نفيد منها ، أو نتحاور ونتفاعل معها بخصوصيتنا الحضارية ، كما فعل هو نفسه ، في تفاعله مع نتاجنا الحضاريّ ، سابقاً . ولهذا يفترض وعي الآخر الغربيّ أنّ نتاجه ليس كلّه خالياً من

الحقّ ، وأنّ فيه كثيراً ممّا يفيدنا ، لا في تفهّم مشكلاتنا وحسب ، وإنّما في إنتاج المعرفة أيضاً .

دون هذا الوعي ، قد ينقلب تعارضنا السياسي - الإيديولوجي مع الآخر الغربي ، إلى تعارض إنساني - ثقافي وحضاري . وتكشف إرادة الوصول إلى ترسيخ هذا التعارض الأخير ، سواءٌ جاءت من جهة الغرب أو من جهة الشرق العربيّ - الإسلاميّ ، قصْداً أو عفواً ، عن إرادةٍ أخرى ، خصوصاً في عصرنا الرّاهن ، هي توكيد مقولة « التفوّق الغربيّ » ، أي توكيد الثنائيّة الزائفة : غرب متحضّر ، وشرق عربيّ إسلاميّ متخلّف . وأقول زائفة لأنّها تستند إلى معيار سطحيّ - معيار التّقنية الآليّة ، ولأنه لم يعد هنالك « غربٌ » أو « شرقٌ » ، يشكل كلّ منهما ، وحدة كلّية قائمة بذاتها . كلاهما متعدّد ، متنوّع : في الغرب أنواعٌ كثيرة من الغرب أكثر انحطاطا من أي انحطاط عربيّ إسلاميّ ، وفي الشرق العربيّ الإسلاميّ أنواعٌ كثيرة من الشّرق أكثر تقدّما من أيّ تقدّم غربيّ .

نلاحظ في أفق هذا الوعي أنّ العالم كلّه ، اليوم ، يعيش في مُناخِ حضارةٍ كونيّة واحدة، لكن بخصوصيّات، واضحة أو غامضة ، تِبْعاً لدرجة الحضور الخلاّق عند كلّ شعب . ومعنى ذلك أن الحداثة هي ، بدورها ، مناخ أفكارٍ وأشكالٍ كونيّة ، وليست حالة خاصّة بشعبٍ دون آخر . وإذا كان ثمّة تفاوتٌ بين الشرق العربي الإسلاميِ والغرب الاوروبي - الأميركيّ ، في ممارسة الحداثة ، فإنّه تفاوتٌ كمّي في الدّرجة الأولى ، أو هو

تفاوتٌ يولّده « العلم »بحصر المعنى . وفي العلم نجد الخاصيّة الأولى للحداثة في الغرب ، ونجد خصوصية الغرب إزاء الشّرق . فهذا العلم قطيعة معرفيّة كاملة مع العالم القديم ، وبخاصّةٍ في أبعاده الدّينية ـ الغيبيّة . إنه المجال الذي يتقدم فيه الفكر ، باطّراد ودون توقف . انه اليوم أكثر تقدماً منه بالأمس ، وسيكون غداً أكثر تقدماً منه اليوم . والحقائق التي يقدّمها ليست كالحقائق التي تقدّمها الفلسفة أو الفنون ، وإنما هي حقائق يقبلها الجميع بالضرورة ، لأنها برهانية ، نظرياً وعمليا . فممارسة العلم هي ، بالضرورة ، تقدّم .

والعلم نظامٌ معرفي ينقد نفسه باستمرار ، ويتجاوز ما ينجزه باستمرار . ولا تنطبق عليه ، أو تدخل في مجاله مفهومات الجمود أو التراجع . إنّه تقدّم متواصل ، لأنه سؤال وبحث متواصلان .

ومن هنا كان تجاوز الماضي ، بل محوه ، في السير العلمي امرا بدهيا . فماضي العلم هو الخطأ ، من حيث أن التعويل في العلم ليس على ما مضى ، بل على ما يأتي . ولذلك فإن العلم الغربي ، بحدوسه وبنتائجه التطبيقية ، هو الحدث الأكثر ثوريّة في تاريخ الإنسان .

لكن ، ما مضمون ثورة العلم هذه ، من الناحية النظرية ، بالنسبة الينا خصوصا نحن العرب ؟ أوجز هذا المضمون في النقاط الأربع التالية :

أولا ـ إن العلم يغيّر الوعي الإنساني ، إذ يُولّد فيه قبولا جديدا لحقائق مذهلة ، لكن لا يمكن دحضها ـ وذلك بتأثير

منهجيته ، وبتأثير فكرة التقدّم التي فرضها كأنها بداهة مطلقة .

ثانياً ـ لا يعرف السؤال العلمي أي قيد أو عائق ، ولا يقبل أن يغلق أمامه أي ميدان . وهو يبحث ، ولا يأبه لما ينتج عن بحثه ، سواء في الأفكار ، أو في الأخلاق ، أو في التقاليد ـ أو في مختلف مظاهر الحياة ، الأخرى .

ثالثاً ـ إنّ العلم يغيّر النظرة إلى الماضي تغييراً كلياً . فالماضي ، في عين العلم ، ليس خطأ وحسب ، وإنما هو جهل أيضاً . وما تبقّى فيه مما لا يقدر أن يصمد أمام الامتحان العلمي ، فإنه ساقط لا محالة .

رابعاً ـ إن العلم يجعل الإنسان قابلاً لفكرة مجيء مستقبل يختلف جذرياً عن كل ما عرفه الإنسان سابقا : ومن هنا يجعله قابلاً لفكرة نهاية الماضي . ومهما حاول الإنسان أن يرفض العلم ، نظرةً وتقنية ، فان محاولته فاشلة حتماً . وها هو اليوم الرمز الأول للاختراع والقوة والهيمنة والكشوف . وها هي الصناعة والآلة تنتشر جنباً إلى جنب مع أعرق التقاليد ، وفي المجتمعات الأكثر تخلفاً . فالتقدم العلمي ـ التقني واقع كوني ، لا يمكن تجاهله ، ولا الاحتماء منه . وها هو شيئاً فشيئاً يقبع في فكرنا ووعينا ، ويغزو الحياة ـ ويعلن انهيار العالم القديم .

لقد تأثرنا كثيراً (أقصرُ كلامي هنا على تجربة الحداثة الشعريّة وحدها)، بأفق العلم، وبالثقافة التي نشأت في مناخه . ولكي أكون أكثر دقة ، أقول إننا تأثرنا بوعينا العقلي وشعورنا ، غير أن لا شعورنا كان مليئاً ، ولا يزال بأشياء أخرى تفلت من إطار العقلانية العلمية . وكنا ، ولا نزال ،

نصطدم بهذه المفارقة التي أشرت إليها : لماذا يهجم المجتمع العربي على الجانب التقني من العلم ، ويرفض مبادئه العقلية ؟

كان الوعي العلمي يولّد فينا القلق والتمزق ، في حين كان لا شعورنا يولّد فينا اليقين والطمأنينة . وكنا نرى أن العلم ربح على صعيد التقدّم في الخارج ، لكنه خسارة على صعيد التقدم في الداخل ـ في العالم الانساني الحميم . هكذا كان وعي العلم يوجّهنا بقوة نحو المستقبل ، فيما كانت أعماقنا تتبع طريقاً ما ، نحو ماضٍ ما ، أكثر إنسانية ودفئاً .

وفي هذا المناخ بدأنا نتساءل ـ ونطرح أسئلتنا الفنية على العلم . مثلاً ، ماذا يعني التقدم في الشعر والفنّ ؟ لا شيء . ان فكرة التقدّم جزءٌ أساسي في بنية العلم ، ولكنها منفصلة تماماً عن الابداع الفني . ها هنا إذن نجد ما يناقض العلم (التقدّم) ، دون أن نصف هذه المناقضة بأنها تخلّف . وأخذنا نستنتج أن التقدّم العلمي ليس هو التقدّم كله ، وأنه أذن ليس معياراً ، وان هناك تقدماً من نوع آخر ومن مستوى آخر ، أقرب إلى الانسان وأكثر إفصاحاً عن دُخيْلائه وكينونته .

بل أخذنا نرى أن جمالية هذا العصر الذي نعيش فيه ، يحركها ويؤسس لها فكر مناوىء للعلم في جانبه الآلي ـ التقني ، بخاصة ، وهو فكر يضفي على بعض العناصر والظواهر في الماضي صفات الحداثة الأكثر إنسانية وعظمة . خصوصاً أن التقنيّة تؤدي ، بتشابه تطبيقاتها ، إلى التّماثل والتشابه مما يعطي للحياة بعد الآلة نفسها ـ بينما تؤكد الشعر والفنّ على التمايز ، والتغاير ، والاختلاف ـ مما يعطي للحياة بعد الحركة ،

والتفجر ، والتغير .

هكذا انقسم كياننا إلى نصفين : وعينا العقلي إلى جانب العلم (المستقبل) ، واعماقنا الى جانب الفن (الماضي) - فكأننا كنّا نحيي ما يهمله العلم ، أو لا يأبه له - أو يحاول أن يميته . وكان هذا الانقسام نوعاً من الصراع بين الضرورة والحرية ، أي بين العلم والفن .

في أفق هذا الصراع ، ووعيه ، صرت أرى (وأتحدث هنا عن تجربتي وحدها ولا ألزم بما أقوله أحداً غيري)ما يناقض الشعر في كل ميل لاخضاع الابداع الشعري للقاعدة العلمية ، العقلانية : المستقبل ، قبل كل شيء . صرت أبحث عن طرق مغايرة لا تنفي هاجس المستقبل ، ولا تنفي الماضي باطلاق : طرق تحتضن ، على العكس ، ماضياً ما - الأسطورة ، الصوفية ، العناصر السحرية واللاعقلانية ، الأقاليم الغامضة في الذات ، وذلك من أجل أن أبتعد عن عقلانية العلم الباردة ، وتطلعاً الى الكشف عن حقائق أسمى ، إنسانياً ، وأعمق من حقائق العلم . ولم تكن هذه عودة ماضوية ، كما فسّرها بعضهم ، وإنما هي نوع من الاستبصار في كلية الكيان الإنساني ، والإحاطة به ، بدءاً من وجوده في عمق أعماقه ، وفي وحدته ، وحقيقته الأولى ، وبساطته - حيث يحيا مباشرة مع الأرض ، ويتحدث معها بلغة في مستوى الحاسّة والبشرة ، وفي مستوى الصراخ والغريزة والجنس . وهي ، إلى ذلك ، سيرٌ يعاكس الطريق العقلانية المباشرة ، الواضحة ، وانخراط في الغامض ، المرعب ، الذي يفلت من قبضة العلم وعقلانيته ،

حيث الابداع العظيم يؤسس فوق الهاوية : هاوية اللامحدود ، وغير المحدّد .

هكذا كان هذا السير إعادة اكتشاف ، أو محاولة لايجاد نقطة انطلاق لاستكشاف امكانيات نزعة انسانية جديدة . وكنت أرى في الأسطورة بخاصة ، ما يُتيح لي هذا المنظور اللازماني الذي أنظر به إلى الوضع الإنساني، وما يعمق الشعور بالتواصل والاتحاد مع البشر ، الحضور الدائم . وكنت أرى في استخدامها ما يمكنني من السفر في الخيالات الأولى ، والحوافز الأولى والأسئلة الأولى، والإبداعات الأولى .

هكذا أخذت أتجه في طريق تناقض الطريق العلمية ، بوصفها تقنية محضة ، وتناقض العقلانية التي تؤسس لها ، أو تصدر عنها. وأخذ معنى «التقدم»يتغير في وعيي. صرت أعي شيئاً فشيئاً أن جوهر التقدم إنساني ـ أي أنه نوعي وليس كمياً . فذلك الغربي الذي يعيش ، مثلاً ، بين الحاسبة الألكترونية والمركبة الفضائية ليس أكثر تقدماً ، بالمعنى الإنساني العميق ، من هذا الفلاح العربي الذي يعيش بين الشجرة والبقرة .

وتبعاً لذلك ، صرت أكثر ميلاً إلى القول بأن تقدم المجتمع ، بوصفه كُلا ، لا يتمثل في مجرد تحديث بناه الاقتصادية والاجتماعية ، وانما يتمثل أساسياً في تحرير الانسان ذاته ـ في تحرير المكبوت الهائل ، فيما تحت هذه البنى، وفيما وراءها ، بحيث يصبح الانسان ، في انعتاقه وتفتحه الأقصيين ، المدار والغاية .

لقد وضعت العقلانية التقنوية ، ولنقل : الحداثوية ـ

وضعت الانسان داخل منظومة « آلية » مغلقة . تحوّرته حول وجوده المادي المباشر ، موجهة طاقاته كلها للسيطرة على العالم الخارجي ، ومن ضمنه امتلاك الآخر ، واستغلاله ، مهملة عالمه الداخلي ، وابعاده الحميمة ، وصبواته ، وما يتموج في هذا كله من الرّغبات والحاجات . هكذا خانته ، فيما تزعم أنها وحدها الوفية له .

فالإنسان متعال ، وليس في هذه التقنوية الحداثوية غير مادية الالتصاق بالشيء المصنوع ، وبالكمّ : إنها إذن لا تحيط بالموجود كله ، ولا تستجيب إلا لجزء يسير منه . والانسان ، فوق ذلك ، لا يحده الكمّ ، ولا يتحدد بالكم .

هكذا ، أخذ الشعر يبدو لي ، أكثر فأكثر ، انه الطاقة الأولى التي تتيح للانسان أن يكسر قيود التقنوية الحداثوية ، وعقلانيتها الآلية . ولئن كانت التقنية العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الطبيعة ، عبر العقلنة العلمية ، فإن الشعر هو العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الإنسان ، أي مع ماهيته الخاصة ، عبر الطبيعة . ولهذا ، حين يخلو التاريخ من الشعر ، بالمعنى الابداعي ـ الفني الواسع ، فإنه يخلو من البعد الإنساني الحقيقي . ومن هنا كان الشعر ، بمعناه هذا ، اكثر من وسيلة أو أداة ، كما هي التقنية : إنه ، بالاحرى ، طبيعة كاللغة نفسها ، فهو ليس مرحلة في تاريخ الوعي الإنساني ، وإنما هو عنصر في بنية هذا الوعي .

صرت ، في هذا المنظور ، أرى أن التقنوية الحداثوية تفقدنا ، بوثوقيتها الآلية المتكررة ، معنى المستقبل ذاته ، بعد

أن قتلت فينا معنى الطبيعة. وأرى أن المستقبل لم يعد ذلك الشيء المجهول المنتظر الذي نترقبه بأمل وفرح ، بل أصبح على العكس ، يبدو كأنه ماض نكرره آلياً . ومن هنا أخذت بعض أشكال القديم تبدو لي ، ازاء الأشكال التقنوية الحداثوية ، المتكررة ، عجيبة وأخاذة ، وأخذ الماضي ـ في أبعاده المكبوتة على الأخص ، يبدو ساحراً وغرائبياً . هكذا ، أخذت أشعر أننا في حاجة عميقة إلى ما يتجاوز التقنوية ـ نحو تلك الأبعاد المنطمسة في ذاكرة الانسان الحيوية ، ونحو ذلك الغيب الذي يظل ، مهما تعمقنا فيه ومهما استنبشناه ـ يظل غيباً . وهنا بعض مما يفعله الشعر : يبقي الانسان منفتحاً ، فيما وراء الظاهر التقنوي العقلاني ، على الغيب ـ الباطن ، على المجهول اللانهائي ـ دائماً على عتبة ما يأتي : في تلك النقطة الزمنية ـ اللازمنية ، حيث يكون الشعر جسرا يصل بين ما كان، وما هو هنا والآن ، وما يكون غداً ـ في حركة شاملة تتخطى الية التقدم التقنوي ، الحيادية ، الأعمى ، وتحتضن المجهول المتحرك .

ومن هنا أخذ يبدو لي أن الحداثة الشعرية تأرخت ، أي أنها دخلت في التاريخ وصارت جزءاً منه . وهذا يعني أن المفهوم الذي أفصح عنها ، أصبح « قديماً » . ربما يكون الكتاب الأكثر ضرورة والحاحاً ، اليوم ، هو الكتاب الذي يؤرخ للحداثة في الشعر العربي ، منذ القرن الثاني الهجري (القرن الثامن الميلادي) حتى منتصف القرن العشرين .

ان يكون مفهوم الحداثة أصبح « قديماً » أمر يعني أن

الحداثة ، بصفتها أساساً ، مفهوماً يعارض « القديم » ، قد انتهت . فالحديث ، شعرياً لم يعد نقيضاً للقديم ، شعرياً . ولم يكن ، في الأساس ، نقيضاً . **جبران** « الحديث » **والسياب** « الحديث » يجلسان في بيت شعري واحد ، مع **امرىء القيس وطرفة «القديمين» ومع أبي نواس وأبي تمام** اللذين كانا حديثين (محدثين) بالقياس الى القديم الجاهلي ، وهما اليوم « قديمان » ، بالقياس إلى الزمن التاريخي . هؤلاء جميعاً ينصهرون ، فيما وراء « الحداثة » و« القدم » في بؤرة الإبداع **الشعري الواحد ، في ما أسميه الكل الشعري الأصليّ العربي أو ما أسمّيه ، من منظور تأريخي ، بـ « الحداثة الثانية»** .

ماذا كان يعني « الحديث » النواسي ، أو الأبي تمامي ؟ كان يعني أمرين : التجديد ، لا لنفي القديم الجاهلي ، بل لإثبات الحياة المتجددة . والإنتظام الفني ـ الفكري في النسق الجمالي الذي كشف عنه هذا التجديد ، على صعيدي النظر والتعبير معاً .

« الحديث » الشعري منذ بدايات هذا القرن ، وانتهاء بمجلة « شعر » ، إنما هو انضاج ، وتوسيع ، وتعميق ، بحيث كشفت أبعاد حداثية لم تكن معروفة ، أدت إلى أن يعاد النظر في تحديد معنى الشعر بالذات : وتلك هي ذروة **الإنجاز** الذي حققته التجربة الشعرية في مجلة « شعر » ، على الصعيد النظري ، خصوصاً . بالإضافة إلى نتاج شعري عينيّ فرض طريقة جديدة في مقاربة الشعر ، وفي فهمه وفي تقويمه .

وما يقال ، اليوم ، إنما هو انتظام واستمرار في الأفق الذي أسست له مجلة « شعر » .

الانتظام والاستمرار يؤكدان ، من مستوى آخر ، أن الحداثة الشعرية العربية ، أصبحت جزءاً من التاريخ ، وأنها ، بوصفها مفهوماً اصبحت « قديمة » . إذ ليس في الانتظام والاستمرار أية اضافة يمكن وصفها بأنها جذرية ، لكي يمكن القول إن « المفهوم » تغير ، أو إننا أمام مفهوم آخر للشعر ، وللحداثة الشعرية .

غير أننا ، كما رأينا طغياناً للزي الشعري بعد أبي نواس وأبي تمام ـ أي طغياناً تشكيلياً وشكلوياً ، نرى اليوم ، كذلك ، طغياناً للزي . ومع أن الزي موقف يرافق الحداثة ، دائماً ، ويعرّش عليها ، فانه في الوقت نفسه منهج وتقنية يفرضهما عالم الصنعة ، العالم الذي تتزايد هيمنته عندنا وفي العالم كله . والانبهار بالزي سمة أساسية لدى الأجيال الفتية في العالم كله ، تكشف عن رغبتها في توكيد القطيعة بينها وبين الأبوة ـ أو الماضي الذي يبدو لها ، في حركية الحياة الحديثة الجامحة ، وعبر المؤسس الموروث الثابت ، انه جامد ولا يستجيبُ لما تطمح إليه .

وخاصية الزي هي ، في الدرجة الأولى ، خاصية صنعية ، أعني أنها عابرة زائلة كأي شيء صنعي ، وهي ، في الدرجة الثانية ، خاصية تنافٍ: الزي اليوم أفضل من الزي بالأمس . وفي حين يكون الطبيعي خروجاً من الذات في سبيل مزيد من التعمق فيها وفي العودة إليها ، يكون الصنعي الأزيائي خروجاً

من الذات لكن كمثل ورقة تقلبها ريح الوقت . الأول يحتضن الأزمنة كلها ، أما الثاني فيتهيج بانزلاقه الدائم على سطح اللحظة الحاضرة . ومن هنا يبدو الصنعي ، بوصفه زياً أو هاجساً شكلياً ، كأنه يدخل في الماضي ، لحظة ولادته . فالزي ، سلفاً ، «قديم » .

من هنا كذلك بدأ يبدو لي أنّ الحداثة زمانية ولا زمانية في آن : زمانية لانها متأصلة في حركية التاريخ ، في ابداعية الانسان ، متواصلة في تطلعه وتجاوزه . ولا زمانية لأنها رؤيا تحتضن الأزمنة كلها ، ولا تتأرخ بمجرد التأريخ السردي ، شأن الوقائع والأحداث: إنها عمودية، وسيرها الأفقي ليس إلا الصورة الظاهرة لباطنها العميق . إنها بعبارة ثانية ، ليست صيرورة اللغة وحسب ، وإنما هي كذلك وجودها . ذلك أن الحداثة الشعرية في لغة ما هي أولاً حداثة هذه اللغة ذاتها . فقبل أن تكون « حديثاً » في الشعر أو « قديماً » يجب أولاً أن تكون شاعراً . ولا تكون شاعراً في لغة ما ، إلا إذا شعرت وكتبت كأنك أنت هي ، وهي أنت . وبما أن اللغة قيمة صوتية ، موسيقية اجتماعية ، فان لها تأريخاً وماضياً . لذلك لا تمكن الحداثة الشعرية فيها ، في معزل عن معرفة تاريخها وماضيها . ولا يمكن ، بالتالي ، أن تكون للغة الحداثة قيمة ، خارج قيمة اللغة وتاريخيتها الابداعية . فتأسيس قيمة فنية جديدة في لغة ما يستند أولاً على معرفة تاريخ القيمة في هذه اللغة ، وعلى استيعابها وتمثلها ، بشكل كامل وشامل .

إن الفرق أو الاختلاف الفني الذي تؤسسه الحداثة الشعرية

في لغة ما ، يعرف تحديدا ضمن سياق فنية هذه اللغة . وليس التعارض هنا إلا نوعاً من الائتلاف . الحداثة والقدم الشعريان وجهان للغة الواحدة ، والابداعية الواحدة ، في سياق الفنية اللغوية . فالحداثة في اللغة العربية ، مثلاً ، هي مهما كانت مغرقة في قطيعتها الظاهرية ، الشكلية ، حداثة عربية ، أعني أن فهمها وتقويمها لا يتمان في سياق الحداثة الفرنسية أو الانكليزية ومعاييرها ، بل في سياق الابداعية العربية ، ومعايير اللغة الابداعية العربية .

- ٧ -

أختتم الآن ، فأطرح بعض التأمّلات التي أرى أنها تصلح إطاراً لفهم الحداثة الشعرية العربية ، وخصوصيّة شعريّتها . وأودّ أولاً أن أؤكّد على أنّ الحداثة لا تقتضي أو تتضمّن حرية الفكر وحده ، وإنما تقتضي وتتضمّن حرّية الجسد أيضاً . إنها انفجار المكبوت وتحرّره . فأن يفكّر العربيّ ، حقّاً ، تفكيراً حديثاً ، وأن يكتب كتابةً حديثة ، أمران يعنيان أوّلياً أن يفكّر في ما لم يُفكَّر فيه حتى الآن ، وأن يكتب ما لم يُكتَب حتى الآن : ذلك المكبوت الضخم المتواصل - دينياً وثقافياً ، فردياً واجتماعياً ، نفسياً وجسدياً . وهذا يعني أنّ الحداثة انخراطٌ في التّاريخ ، وأنّها كتابةٌ تضع هذا التاريخ موضع تساؤل مستمر ، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤلٍ مستمر ، وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة ، واستقصاء أبعاد التجربة . وبما أن اللّغة العربية والمجتمع العربيّ ليسا نباتين فطريين ، بل إنّ لهما تاريخاً عريقاً طويلاً ، وبما أن الحداثة العربية

تتمّ بهما وفيهما ، فإن معرفة « قديميهما » بأصوله وتغيّراته ومشكلاته ، خصوصاً ما يتعلق بأسرار اللّغة وعبقريّتها ، جزء جوهريّ من معرفة « الحداثة » . فأن يكون الشاعر العربيّ حديثاً هو أن تتلألأ كتابته كأنّها لهبٌ طالعٌ من نار القديم ، وكأنّها في الوقت نفسه نارٌ أخرى .

وإذ تتأسّس الحداثة الشعريّة العربيّة ، في بعض جوانبها ، على تحرير المكبوت ـ أي على الرّغبة ، وكل ما يزلزل القيم والمعايير الكابتة ، ويتخطّاها ، فإن مفهومات : « الأصالة » ، و« الجذور » ، و« التراث » ، و« الانبعاث » ، و« الهوية » ، و« الخصوصية » ، ومثيلاتها ، تتخذ معاني مختلفة ، ودلالاتٍ مختلفة . وبدلاً من مفهومات : المترابط المتسلسل ، الواحد المكتمل ، المنتهي ، تبرز مفهومات : المنقطع ، المتشابك ، الكثير ، المتحوّل ، اللاّمنتهي . ومعنى ذلك أن العلاقة بين الكلمات والأشياء متحوّلة أبداً ، أي أن بين الكلمات والأشياء فراغاً دائماً لا يملؤه القول . وهذا الفراغ الذي لا يمتلىء يعني أنّ السّؤال : « ما المعرفة ؟ » ، أو« ما الحقيقة ؟ » ، أو « ما الشعر ؟ » ، يبقى سؤالاً مفتوحاً ، ويعني أن المعرفة لا تكتمل ، وأنّ الحقيقة بحث دائم .

وجوهر ذلك أنّ الحداثة تكون رؤية إبداعية ، بالمعنى الشّامل ، أولا تكون إلاّ زياً . ومنذ أن يُولَدَ الزيّ ، يشيخ . غير أن الإبداع لا عُمر له . لذلك ، ليست كلّ حداثة إبداعاً ، أما الإبداع فهو ، أبدياً ، حديث .

مؤلفات الدكتور أدونيس

* كتاب الحصار
* سياسة الشعر
* الشعرية العربية
* بدر شاكر السياب
  اختارها وقدّم لها أدونيس
* احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة
* قصائد أولى
* أوراق في الريح
* أغاني مهيار الدمشقي
* كتاب التحوّلات والهجرة
  في أقاليم الليل والنهار
* المسرح والمرايا
* هذا هو اسمي
  (وقت بين الرماد والورد)
* مفرد بصيغة الجمع
* المطابقات والأوائل



تصميم الغلاف: فصيح كيسو